

# arshungarica

43. ÉVFOLYAM 2017 | 1

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata

Magyarország és a külvilág  
Fejezetek a magyarországi  
műgyűjtés történetéből





### Magyarország és a külvilág Fejezetek a magyarországi műgyűjtés történetéből

Lővei Pál

<b>Előszó</b>	<b>5</b>
---------------	----------

### Tanulmányok

Buzási Enikő

<b>A pécsi püspökök művészetpártolásának emlékei a 18–19. századból</b>	<b>7</b>
<i>Azonosított és meghatározott festmények az egyházmegye gyűjteményében</i>	

Bodnár Szilvia

<b>Nürnbergi festőműhelyek öröksége</b>	<b>21</b>
<i>A Praun-gyűjtemény rajzai a Szépművészeti Múzeumban</i>	

Mikó Árpád

<b>Jankovich Miklós (1772–1846) és gyűjteményei</b>	<b>33</b>
<i>Variációk egy nagy témára</i>	

Mentényi Klára

<b>Pauer János és Henszlmann Imre</b>	<b>45</b>
<i>„Kőgyűjtés” Székesfehérváron a 19. században</i>	

Gonda Zsuzsa

<b>Modern grafikák szerzeményezése a Szépművészeti Múzeumban</b>	<b>65</b>
<i>Vásárlások a Roger Marx-gyűjtemény 1914-es aukciójáról</i>	

Verő Mária

<b>Back Bernát, gyűjtő és mecénás</b>	<b>87</b>
---------------------------------------	-----------

Andrási Gábor

<b>Műgyűjtés a művészetipar kontextusában</b>	<b>115</b>
<i>Szemponatok a 21. századi (kortárs) műgyűjtés értékeléséhez</i>	

### Közlemények

Róka Enikő–Lővei Pál

<b>Bibliográfia</b>	<b>125</b>
<i>Külföldön megjelent magyar művészettörténeti tudományos publikációk, 2012–2014</i>	





# Előszó

Az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya Művészettörténeti Bizottsága a 2006. évi akadémiai közgyűléshez kapcsolódó, tudományos ülészeket (lásd *Művészettörténeti Értesítő* 56. 1. 2007. 29–147.) követően újból hasonló rendezvény szervezésére vállalkozott: 2015. november 19-én *Magyarország és a külvilág. Fejezetek a műgyűjtés történetéből* címmel tudományos ülést rendezett az Akadémia székháza Felolvasótermében a Magyar Tudomány Ünnepeinek novemberi programsorozata keretében. A konferencián az alábbi előadások hangoztak el:

Megnyitó: *Lővei Pál*

Elnök: *Galavics Géza*

*Pócs Dániel*: A Baptista Mantuanus-corvina története. Adalék a corvina-kódexek provenienciájához

*Bubryák Orsolya*: Fantomkép egy 17. századi bécsi műgyűjtőről

*Buzási Enikő*: A 18. és 19. századi püspöki mecénatúra emlékei Pécsen: azonosított és meghatározott festmények az egyházmegye gyűjteményében

*Jávor Anna*: „Negatív gyűjtéstörténet” – a szerzetesrendek feloszlásakor tartott műtárgyárverések

*Bodnár Szilvia*: A nürnbergi festőműhelyek öröksége: a Praun-gyűjtemény rajzai a Szépművészeti Múzeumban

*Mikó Árpád*: A gyűjtő Jankovich Miklós

Elnök: *Marosi Ernő*

*Szilágyi János György* – *Nagy Árpád Miklós* – *Szentesi Edit*: A klasszikus ókori művészet egy 19. századi magyar gyűjtője: *Haan Antal*

*Mentényi Klára*: Pauer János székesfehérvári kanonok és Henszlmann Imre – a „kőgyűjtés”

*Kiss Erika*: A gyűjtés mint teaurálás a 19–20. században (a magyar aranytól a nemzeti pompáig)

*Gonda Zsuzsa*: Modern grafikák szerzeményezése a Szépművészeti Múzeumban, különös tekintettel a Roger Marx-gyűjtemény 1914-es aukciójára

*Verő Mária*: Egy ismeretlen gyűjtő és mecénás, Back Bernát

*Andrási Gábor*: Kortárs alkotások a magángyűjteményekben és a műkereskedelemben

Zárszó: *Marosi Ernő*

Az *Ars Hungarica* jelen számában a konferencia hét előadásának bővített, szerkesztett változatát közöljük. Az első két előadás esetében a kapcsolódó kutatások időközben olyan terjedelmi bővülést eredményeztek, hogy ebben a folyóiratszámában már nem fértek el, közlésükre az *Ars Hungarica* következő számaiban kerül sor.

*Lővei Pál*



## A pécsi püspökök művészeti pártolásának emlékei a 18–19. századból

*Azonosított és meghatározott festmények  
az egyházmegye gyűjteményében*

2012 őszén a pécsi püspökség különböző szakterületek kutatóit kérte fel a püspöki palotában őrzött képzőművészeti, iparművészeti és numizmatikai gyűjtemény felmérésére, leltározására és részletes dokumentálására.<sup>1</sup> Az anyag számbavételének és, talán mondhatjuk, feltárásának egyik célja és látható eredménye a pécsi kanonoki palotában 2015. augusztus végén megnyílt kiállítás, amely történeti és művészettörténeti válogatásban a gyűjtemény részben ez alkalomból restaurált darabjait mutatja be.<sup>2</sup>

A festmények leltári feldolgozása – a korábban jószerevével ismeretlen anyag agnoszkálásának öröme mellett is – hamar egyértelművé tette, hogy a késő barokk időszakig visszatekintve Pécs püspökei részéről nyoma sem mutatható ki képzőművészeti gyűjteményt létrehozó szándéknak vagy akár csak hasonló céllal tett szerzeményezésnek. A püspöki palotában fennmaradt, olykor kiemelkedő színvonalú művek zömét, a rezidencia díszítésére beszerzett, vagy inkább esetlegesen (például hagyatékként) bekerült alkotások, illetve kisebb részben olyan, egykori funkciójukból kiemelt festmények teszik ki, amelyeknek jelentőségét saját művészi rangjuk mel-

lett az adja, hogy – például – az átépítés előtti székes-egyház, az egykori ferences kolostor vagy a belvárosi templom korábbi berendezésének maradványaként tekinthetünk rájuk – hogy a többi, nem azonosítható provenienciájú, de egyházi környezetből származó, eléggé vegyes színvonalú festményről most ne is szölgünk.<sup>3</sup>

A képanyagról átfogóan nyilatkozva annyit mindenképp el kell mondani, hogy a festőválasztást már a barokktól kezdve egyértelműen a bécsi megrendelés presztízse irányította, ami a szerzeményezésben a 19. század második felétől már jól megfoghatóan, műkereskedői szintre tevődött. A szignatúrákból azonosítható, műpiacra dolgozó festők mellett a bécsi képeretkészítők és festővásznat forgalmazó cégek pecsétjei, valamint a képeken ma is megtalálható osztrák vámhivatali vignettként a tárgyi nyomai ennek.

A gyűjtéstörténetet mint hívószót mellőzve tehát, csupán a püspökök kronológiája szerint haladva, a legkorábbi időszak, amelyre a művek, illetve a források alapján – értékelésre is lehetőséggel – rálátásunk van, Klimó György 1751-gyel kezdődő püspökségének ideje. S egyúttal ő az első, akinek műpártolásában következetes igény-

<sup>1</sup> A leltározásra személy szerint dr. Udvardy György megyéspüspök úr megbízásából került sor. A felmérést és leltárba vételt műfajok és tárgytípusok szerint megosztva Balla Gabriella (üveg-, porcelán- és kerámiatárgyak), Buzási Enikő (festmények a Fes-001–149, valamint Fes-201–238 leltári számokon), Farbak Péter (festmények a Fes-150–200 leltári számokon, valamint építészeti metszetek), Kiss Erika (ötvösség), Pallos Lajos (numizmatika, éremrendek), Rostás Péter (bútorművesség), Semsey Réka (miseruhák, textilművesség), Serfőző Szabolcs (grafika), Szerdahelyi Márk (szobrászat) végezték. Szeretnék őszinte köszönetet mondani Damásdi Zoltánnak, a Pécsi Egyházmegyei Levéltár vezetőjének, aki a gondjaira bízott képzőművészeti és iparművészeti anyag teljes körű felmérésében tájékozott és segítőkész módon mindvégig a rendelkezésünkre állt, és a gördülékeny munkát lehetővé tette. A felmérés eredményessége nagy részt neki köszönhető.

<sup>2</sup> A kiállítás egy uniós finanszírozású turisztikai projekt keretei között valósult meg, ami tematikus sort alkotva mutatja be Pécs kulturális nevezetességeit. Az elképzelést egy történeti–várostörténeti–egyháztörténeti–művészettörténeti áttekintést nyújtó vezető kíséri, amelyben a püspöki gyűjtemény tárgyai műfaji, illetve történeti egységekben, jórészt először vannak közölve, lásd: *A pécsi püspökség évezredes öröksége. Történet – kiállításvezető – érdekességek*. Szerk. VIRÁG Zsolt. Pécs, Várkastély Kiadó, 2015.

<sup>3</sup> A felmérés során leltárba vett 238 festményből 135 képet katalógusként feldolgozva és új meghatározásokkal részletesen adatolva tesztek közzé a *Művészettörténeti Értesítő* 65. 2016. 1. számában A pécsi püspökség festészeti gyűjteménye. Művek a 16–19. századból címmel. (Továbbiakban: Buzási 2016.) Az anyag általános jellemzésére, illetve az egyes művekre vonatkozóan lásd az abban közölteket.



1. **Zacharias Schreitter (?)**: Mária Ludovika infánsnő, Lipót Habsburg főherceg (a későbbi II. Lipót) felesége, 1765–1766  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

ként figyelhető meg a bécsi művész, akitől nemcsak megrendel, de akit adott esetben ő maga képezett Bécsben.

Az irodalom régóta számontartja az egyetlen olyan magyarországi barokk grafikát, amelyről már korábban is gyanítható volt, hogy egy nagy méretű, egészalakos festett portréhoz készült. A feladatot már vázlat szinten akkurátusan megoldó vöröskréta-rajz, Anton Hartelmayer szignójával ellátva, 1764-re datált.<sup>4</sup> Hartelmayerről mindaddig semmit nem lehetett tudni, amíg nemrég fel nem bukkant a neve a bécsi Képzőművészeti Akadémia egyik anyakönyvében. A magát pécsi származásúnak valló növendék, egy szabómester fia, 1760. augusztus 26-án iratkozott be, azaz Klimó püspököt már akadémiai tanulmányait követően örököltette meg.<sup>5</sup> De nem csak őt. A püspök életnagyságú ábrázolása mellett, ami a krétarajznak tökéletesen megfelel, s amit mellképként is elkészített,<sup>6</sup> Klimó megbízására egy hat darabból álló sorozatban a püspök elődei is megfestette. A reprezentatív portrészor a pécsi szemináriumban maradt fenn, onnan közölte Petrovich Ede, a Klimó-könyvtár 18. századi helyének meghatározása kapcsán, az 1777 szeptemberében, illetve 1778 júniusában, Klimó halálát követően felvett leltárakban azonosítva a sorozatot.<sup>7</sup> A püspöki lakosztályhoz tartozó termet, amelyben ülgarnitúrákat, valamint egy armáriumban Tokaji bor, abszint, kávé, csokoládé és fagyalt felszolgálására való üveg- és porcelánkészleteket regisztrált az összeírás, valószínűleg vendégfogadásra használták, s benne a püspöksorozaton kívül az uralkodócsalád tagjainak nyolc portréja kapott még helyet.<sup>8</sup> Közülük a Mária Terézia gyermekeit, illetve házastársaikat ábrázoló hatdarabos sorozatot a magyar arisztokráciának is szállító bécsi, ugyancsak akadémiai járt Zacharias Schreitter festette 1766-ban<sup>9</sup> (1. kép).

4. Anton Hartelmayerhez: GARAS Klára: *Magyarországi festészet a XVIII. században*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955. 222; BOROS László: *A pécsi székesegyház a 18. században*. (Művészettörténeti Füzetek, 18.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985. 52. Újabbán SERFŐZŐ Szabolcs: *A pécsi püspöki palotában őrzött grafikai művek*. Anton Hartelmayer, Klimó György pécsi püspök portréja. In: *A pécsi püspökség évezredes öröksége* 2015. (ld. 3. j.) 119–121.
5. Hartelmayer akadémiai képzésére: Buzási Enikő: *Források a magyarországi, erdélyi, valamint magyar megrendelésre dolgozó külföldi művészek bécsi akadémiai tanulmányaihoz (1726–1810)*. Kivonat az *Akademie der bildenden Künste Wien* beiratkozási protokollumaiból és névjegyzékeiből. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet, 2016. Nr. 186.
6. A mellkép: olaj, vászon 93×72 cm, ltsz. Fes-035. A kapcsolódó irodalommal: Buzási 2016. (ld. 3. j.) [7.] szám.
7. PETROVICH Ede: A 200 éves Klimó könyvtár történetéhez. *Magyar Könyvszemle*, 90 (1974) 317. A hat egészalakos portréből álló sorozatot a püspöki palota 1777. szeptember 1-jén, valamint 1778. június 5-én készült összeírásai tartalmazzák: Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár–Országos Levéltár (MNL OL) Urbaria et Conscriptiones (UetC)

- 190/41 (d), 360: „In Sala Aestiva Sub Nr. 6. Effigies Episcoporum V. Ecclesiam – 6”; UetC 190/41 (e), 420, azonos szöveggel. Hivatali idő szerint a következő püspökök portréit tartalmazza: Radonay Mátyás, Nesselrode Ferenc (a mellképi részlet fotója közölve, SUDÁR Balázs: *A pécsi Jakovdli Haszan pasa-dzsámi*. [Épített örökségünk] Budapest, Műemlékek Nemzeti Gondnoksága, 2010. 51. 47. kép), Thurn Antal Casimir, Alvarez Cienfuegos, Berényi Zsigmond (fotója közölve, SUDÁR 2010. 54. 50. kép.), Klimó György.
8. MNL OL UetC 190/41 (d), 360: „In Sala Aestiva Sub Nr. 6. Effigies Augustae Familiae cum listis – 8”; UetC 190/41 (e), 420, azonos szöveggel.
9. Zacharias Schreitter működésére: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXX. Begr. von Ulrich THIEME–Felix BECKER, hg. von Hans VOLLMEYER. Leipzig, Engelmann, 1936. 285; *Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból*. Kiállításkatalógus. Szerk. Buzási Enikő. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1988. 116. Akadémiai tanulmányára: Buzási 2016 (ld. 5. j.) Nr. 541. A pécsi portrészorozat: 92,5/93×73/73,5/74 cm, ltsz. Fes-120–125. Maximilian Franz osztrák főherceg portréja jelezve: „Z. Schreitter pinxit 1766”. A képek kapcsolódó irodalmával: Buzási 2016. (ld. 3. j.) [27–32.] számokon.



2. **François Landry:** Augustus császár, rézmetszet, Párizs, 1700–1701  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény



3. **Johannes Stradanus után Adriaen Collaert:** Augustus császár, rézmetszet, Antwerpen, 1587–1589, Reprodukció

Az említett portrészorokhoz hasonlóan a képzőművészeti berendezés főpapi rezidenciát megillető választékosága mérhető le azon a tizenkét metszeten is, amelyek Julius Caesartól Domitianusig lovasszobor gyanánt ábrázolják a császári Róma első uralkodóit (2. kép). A reprezentatív sorozatot a Klimó halála utáni leltárak a nádasdi püspöki nyaraló egyik szobájának díszeként írják le, jelen formájukban, üveg alatt lévő keretezett metszetként.<sup>10</sup> A téma a 16. század második felétől Suetoniusz császárelőtrajzai által lett népszerű, főképp Tiziano tizenkét festményének Sadeler-féle sokszorosítása

után. A pécsi metszetek kompozíciós eredete azonban ettől független, a sorozati előkép inventora ugyanis a flamand származású, elsősorban Firenzében működött Johannes Stradanus (Giovanni Stradano) volt, a több metszetsváltozatban is létező kompozíciókat pedig Adriaen Collaerthez, a Stradanus-művek gyakori sokszorosítójához lehetett kapcsolni (3. kép). Collaert lapjai 1587 és 1589 között Antwerpenben, Philipp Gallé kiadásában 33 cm körüli fólió méretben jelentek meg.<sup>11</sup> Ennek három-

<sup>10</sup> Az 1778. június 5-én felvett leltárban MNL OL UetC 190/41 (e), 446: „In Residentia Ep(isco)pali Nadasdiensi” – „Cupra cum listis et vitris Romanorum Imperatorum 12”; 1777. szeptember 1., uo. UetC 190/41 (d), 397: azonos szöveggel, de darabszám nélkül.

<sup>11</sup> „Imperatorum Romanorum XII. A Svetonio descriptorum effigies resque gestae, iconibus fideliter expressae, editaeque, a Philippo Gallaeo”, Stradanus sorozata Adriaen Collaert metszetében és Philipp Gallé kiadásában (Paris, Bibliothèque nationale): Alessandra

BARONI VANNUCCI: Jan van der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor. Milano–Roma, Jandi Sapi Editori, 1997. 416, No. 709. 330×220 mm; Friedrich W. H. HOLLSTEIN: Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700, IV. Amsterdam, Hertzberger, 1951. 204, No. 419–432; The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. The Collaert Dynasty, Part V. Comp. by Ann DIELS–Marjolein LEESBERG. Ouderkerk aan den IJssel, Sound & Vision Publ., 2005. 150–153, No. 1178–1190; The New Hollstein Dutch



4. **Anton Donat:** *A pásztorok imádása*, 1775  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

& Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. Johannes Stradanus, Part II. Comp. by Marjolein LEESBERG. Ouderkerk aan den IJssel, Sound & Vision Publ., 2008. 296–301, No. 308–320. Köszönöm Serfőző Szabolcsnak, hogy az ő felmérésébe tartozó metszetsorozat közlését átengedte nekem.

- 12 Pierre Landry működése Párizsban 1654–1701 között adatolt: THIEME–BECKER XXII. 1928. 303; legújabbban: Frédéric JIMÉNO: Les tailles-douces en tableau de Pierre Landry et de ses héritiers (1679–1720). *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2008 (2009) 81–107, itt az általa kiadott művek katalógusa: 99–102, életrajzi adatai: 104.
- 13 Különlegesen nagy méretű lapjairól JIMÉNO 2008. (ld. 12. j.) 84–87, 94–95, továbbá Hermann Alexander MÜLLER–Hans Wolfgang SINGER: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, II. Frankfurt a. M., Rütten & Loening, 1896. 436. (mint Pierre Landron); Roger-Armand WEIGERT:

szorosa az egy méter közelítő pécsi sorozat, ami éppen-séggel kézjegyszerű jellemzője a metszeteket kibocsátó párizsi cég alapítója, Pierre Landry tevékenységének.<sup>12</sup> Az irodalom hozzá, illetve kiadójához köti azokat a több dúccal kivitelezett nagy méretű metszeteket, amelyekről megjegyzi, hogy kevés maradt fenn belőlük. Ebből a szempontból is kivételes tehát a pécsi sorozat, amelynek más példányáról, sőt, magáról a sorozatról Landry irodalma, beleértve a műveit legnagyobb számban őrző Bibliothèque nationale metszetgyűjteményének katalógusát is, nem tud.<sup>13</sup> A lapok 1700–1701 körül készülhettek, egyes darabjait már az 1701-ben elhunyt Pierre Landry fiai, François és Gabriel jelezték kiadóként.<sup>14</sup> Hogy a sorozat miképp jutott Klimó tulajdonába, arra nézve csak feltevéseink lehetnek, minthogy a kutatás nem tud arról, hogy a püspöknek ágense lett volna, olyan semmiképp, aki párizsi képzőművészeti beszerzésekről gondoskodott. Nem zárható ki, hogy eredete a Lotaringiai Ferenc császár révén Bécsbe került francia művészekkel, illetve netán magával a püspököt nagyra becsülő uralkodócsaláddal hozható kapcsolatba.

Visszatérve az egészalakos püspöksorozat pécsi festőjére, Anton Hartelmayerre, az ő esetében nincs támpontunk arra, hogy Klimó pártfogásával került volna a bécsi akadémiára, de táplálja a gyanút, hogy onnan visszatérve a püspöknek dolgozott. Annál is inkább, mivel Boros László kutatásából tudomásunk van egy analóg helyzetéről, amikor Klimó személyesen járt el a bécsi tanintézmény rektoránál egyik pártfogoltja akadémiai felvétele érdekében – akitől évekkel később a székesegyház nyolc imazsámolyára rendelt festményeket.<sup>15</sup> A székesegyházi térdeplők ma is meglévő képein olvasható Pater Donat-szignatúra ugyanis azt a festőt rejt, aki a pécsi püspökség eddig figyelmen kívül hagyott Donad A. jelzésű, 1775-re datált *Jézus születése*-jelenetét is készítette<sup>16</sup> (4. kép). Ennek felső része a többivel nem teljesen azonos ívvel

Bibliothèque nationale, Département des estampes. *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, VI. Paris, Bibliothèque nationale de France, 1973. 186–187, műveinek katalógusával, amelyben a 12 római császár lovasportréja nem szerepel.

- 14 François Landry, Párizs 1668 – uo. 1720. JIMÉNO 2008. (ld. 12. j.) 104, a kiadásában megjelent lapok adatai: 103. Működéséről továbbiak: WEIGERT 1973. (ld. 13. j.) 166–167. A pécsi sorozatban az ő kiadásával jelezve: Augustus, Claudius, Titus, Domitianus császár ábrázolása. Gabriel Landry, Párizs 1670 k. – uo. 1740. JIMÉNO 2008. (ld. 12. j.) 104, a kiadásában megjelent lapok adatai: 99, 101, 102. A pécsi sorozatban az ő kiadásával jelezve: Galba császár portréja.
- 15 BOROS 1985. (ld. 4. j.) 39, 43; SZÁNTÓ Iván: Die Kunst Johann Norbert Baumgartners (1710–1773) *Acta Historiae Artium*, 45. 2004. 75.
- 16 Olaj, vászon 90,5×47 cm, ltsz. Fes-078. Jelezve: „Donad. A / 1775”. A kapcsolódó irodalommal: BUZÁSI 2016. (ld. 3. j.) [26.] sz.



5. **Oszttrák festő: Rebeka és Eliézer**, 1770-es évek  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

záródik, így vagy a sorozat átalakított darabja, vagy más célra készült variáció. Mindenesetre alkotójában azt az Anton nevű fiatal tehetséget azonosíthatjuk, aki Klimó 1765 januárjában, a bécsi kapucinus festőhöz, Baumgartner Norberthez írt levelében szerepel, úgy, mint Baumgartner segédje, akinek akadémiai képzéséről a püspök gondoskodni kíván. S valóban, pár hó-

nappal később, 1765 júliusában kelt beiratkozással ott találjuk az akadémiai anyakönyvben Anton Donat nevét, akit a bejegyzés a cseh határ közeli Alsó-Lausitzból valónak ír.<sup>17</sup> Donat tehát nem kötődött Pécshez, hanem mint Klimó pártfogoltja, Bécsből dolgozhatott Magyarországra, ahol az említett műveken kívül a szigetvári plébániatemplom oltárképeit ismerjük tőle.<sup>18</sup> Ahogyan

17 Donat akadémiai tanulmányára: Buzási 2016 (ld. 5. j.) Nr. 93.

18 Szerzetesi nevén tartja őt számon Garas Klára korszak-monográfiája is legfontosabb magyarországi munkái, a szigetvári oltárképek kapcsán: GARAS 1955. (ld. 4. j.) 213. Páter Donat(us)ként: THIEME–BECKER IX. 1913. 425; SZENDREI JÁNOS–SZENTIVÁNYI Gyula:

*A magyar képzőművészek lexikona*. Budapest, Köznevelési Minisztérium, 1915. 384; *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XXVIII. Hg. von Günter MEISSNER–Andreas BEYER. (A továbbiakban AKL). München, Saur, 2001. 489.

Bécsben juthatott ahhoz a mintaképhez is, amelyet a *Pásztorok imádása*-jelenetben felhasznált. Ennek kompozíciója néhány mozzanatot leszámítva pontosan egyezik François Boucher egyik alkotásával, amelyet a francia művész a királyi kegyencnő, Mme Pompadour Bellevue kastélyának kápolnája számára készített. Donat a Boucher-műhöz képest oldalfordítottan ábrázolt jelenethez Étienne Fessard 1761-ben kivitelezett metszetét használta fel, amelyhez a másolásra alapozott akadémiai képzés részeként, tanulmányai során juthatott.

Az eddigiekben a művek eredeti őrzési helyére a püspöki palota, a nádasdi püspöki nyaraló, valamint a mohácsi castellum berendezését rögzítő, Klimó halála utáni leltárak adtak egyedüli forrásként támpontot. Mint ahogy támpontot jelentenek abban a tekintetben is, hogy mi nem található meg bennük. Egy jóval későbbi leltározás, az 1838-ban elhunyt Szepesy Ignác püspök után maradt javak összeírása a nádasdi, azaz mecsek-nádasdi rezidenciából való sorozatként tüntet fel négy nagy méretű festményt, amelyeknek témáját is megadja, s amelyek a püspöki palotában máig fennmaradtak.<sup>19</sup> (5. kép) A két méter feletti jelenetek, *Rebekka és Eliézer találkozása, Salamon ítélete, valamint áldozata a moábíták istenének*, feltehetően osztrák festőtől, továbbá egy más kéztől származó *Szent Jeromos*, sehol nem szerepelnek Klimó püspök hagyatékában. Ezért utóda, a stallumot 1780-tól betöltő Esterházy Pál László szerzeményének kell tartanunk őket, amit az 1770-es évekre jellemző, vélhetően észak-italiai, velencei mesterek munkáit hasznosító képalkotó megoldások is alátámasztanak.

Esterházy püspök Dorffmaister Istvánnak is egyik késői főpap mecénása volt. Az ő megrendelésére készítette el 1787-ben a mohácsi püspöki nyaralóba az 1526-os mohácsi, valamint az 1687-es nagyharsányi csata tragikus, illetve diadalmas eseményeit felidéző pannókat, vala-

mint az ifjú II. Lajos páncélos képmását.<sup>20</sup> A történeti művekre szóló feladat előtt, 1786-ban pedig a székesegyház Corpus Christi-kápolnáját festette ki. Dorffmaister freskói a dóm 19. század végi átépítéskor elpusztultak, de Szőnyi Ottó leírásából legalább a témájuk ismert. Innen tudjuk, hogy az oldalfalakra *Mózes története* került: az egyik jelenet Pázkavacsoráját ábrázolta, a másik a mannagyűjtő zsidók között mutatta őt.<sup>21</sup> A püspöki gyűjtemény kevés ószövetségi témájú festménye közt fennmaradt egy olajkép ugyancsak Mózes életének jelenetével: az aranyborjút imádó népet látva összetöri a törvénytáblákat<sup>22</sup> (6. kép). A mindaddig ismeretlen és korábban restaurálatlan festmény nem jelzett, és eredetéről sem tudni. Erőteljes, élénk színei, kompozíciójának kavargó, kissé kusza megoldása azonban igen rokon Dorffmaister egyik művével, a szemináriumi kápolnába Esterházy Pál László megbízására festett egykori oltárképpel. A püspök védőszentjét ábrázoló *Saul megtérése*-jelenetet, amelyet ugyancsak a püspöki gyűjtemény őriz, az irodalom a székesegyházbeli freskókkal nagyjából azonos időre teszi.<sup>23</sup> Az olajképek stílus- és festésmódbeli összefüggése mindkét esetben Dorffmaister szerzősége mellett szól, mi több, megengedi, hogy az erősen nyújtott formájú és a kápolna falképeinek formátumához igazodó *Aranyborjút imádása*-kompozíciót a Corpus Christi-kápolna *Mózes történetét* elbeszélő falképeihez kapcsoljuk, a freskósorozat egy nem kivitelezett jelenetvázlatát, tervvariánsát feltételezve benne. Ezt annál is bátrabban tehetjük, mivel nem ez lenne az egyetlen olajkép a festő *œuvre*-jében, ami freskóhoz készült *modello* vagy utólagosan kivitelezett kis formájú olajvázlat. Ilyen a ligvándi kastélyba, a soproni régi városháza tanácstermébe vagy a kiskomáromi plébániatemplomba készült mennyezetfreskók olajba tett átirata.<sup>24</sup> E művek ráadásul a figuramozgatásban

19 Olaj, vászon 185/188/186,5×247/251,5/226,5 cm, valamint 156×199 cm, Itsz. Fes-005, 006, 052, 053. A kapcsolódó irodalommal: Buzási 2016. (ld. 3. j.) [37–40.] számokon. Forrás-előfordulásuk: *Consignatio Mobilium, Utensilium, et Instrumentorum Oeconomicorum in tribus Episcopatus Quinque Ecclesiensis [...]* post mortem Excellentissimi ac Illustrissimi Domini Episcopi Quinque Ecclesiensis Ignatii L. B. Szepessy de Négyes per Fiscum Regium anno 1838 recepta sunt. (Számozatlan lapon) Pécs, Egyházmegyei Levéltár, Püspöki Levéltár, „513. Imago maior picta cum listra inaurata: Servum Abrahami cum Rebecca; similis S. Hyeronimum; porro Judicium Salamonis et lapsus eius repræsentantes, ao ex Residentia Nádasdiensi huc translatae.”

20 A két csatakép a mohácsi temetőkápolnában, II. Lajos képmása ugyancsak Mohácson, a Kanizsai Dorottya Múzeumban található. Lásd legutóbb részletesen: GALAVICS Géza: Dorffmaister István történeti képei. In: „Stephan Dorffmaister pinxit” Dorffmaister István emlékkiállítás. Szerk. KOSTVÁL László–ZSÁMBÉKY Monika. Kiállításka-

lógus. Szombathely, Sopron, Eisenstadt, Zalaegerszeg, 1997–1998. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1997. 84–86.

21 SZŐNYI OTTÓ: A pécsi székesegyház leírása az 1882. évi átépítés előtti állapotában. *Pécs-Baranyamegyei Múzeum Egyesület Értesítője*, 1916. 3–4. sz. 46.

22 Olaj, vászon 85,5×124,5 cm. Itsz. Fes-214. A kapcsolódó irodalommal: Buzási 2016. (ld. 3. j.) [41.] szám.

23 Olaj, vászon 162×122 cm, Itsz. Fes-060. A kapcsolódó irodalommal: Buzási 2016. (ld. 3. j.) [42.] szám.

24 „Stephan Dorffmaister pinxit” 1997. (ld. 20. j.) 180, 252, 12. sz. (Phaeton bukása, a ligvándi kastély mennyezetképének vázlata, 1773, Sopron, Városi Múzeum); uo. 182, 264, 27. sz. (Schilson királyi biztos apoteózis, a soproni régi városháza tanácstermében egykor volt mennyezetkép vázlata, 1782, Sopron, Városi Múzeum); uo. 90, 274–275, 41. sz. (I. András visszaállítja a kereszténységet, a kiskomáromi plébániatemplom mennyezetképének vázlata, 1793, Sopron, Városi Múzeum).





6. **Dorffmaister István (?)**: Mózes összetöri a törvénytáblát, 1786 körül  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

és formakezelésben további egyezésekkel támogatják az *Aranyborjú imádása*-jelenet attribúcióját.

Dorffmaister másik műve, Esterházy püspökről évekkel később festett portréja viszont minden kétségen felül áll: a többször közölt kép, mint a leltározás során kiderült, szignált és 1791-re datált,<sup>25</sup> módosítva ezzel a festő és Esterházy 1788-ig adatolt művész–megrendelő kapcsolatáról tudottakat.

Egyelőre nem sikerült megbízóhoz kötni a püspöki gyűjtemény raktárából előkerült *Nepomuki Szent János*-oltárképet, amelyen a restaurálásnak köszönhetően láthatóvá vált egy csupán innen ismert festőnév: Johann Peter Wagner.<sup>26</sup> A szignatúra évszámot nem

köszöl, de azt igen, hogy a kép Pécsen készült. A városi festők szintjén dolgozó mester a munkához metszet-előképeket használt, amelyekből a Nepomuki-figura augsburgi művészekről származó pontos előzményét sikerült azonosítani: Johann Balthasar Probst 1740–1750 körül, Gottfried Bernhard Götz invenciója nyomán készült rézmetszetét.

Nincs nyoma annak, hogy a festmény honnan jutott a püspökségre, és eredeti helyét sem tudjuk. Az egyházmegye jezsuita titulussal rendelkező templomainak 19. századi *canonica visitatiói* nem adtak támpontot. A legkézenfekvőbb, a török kiűzéséig dzsámiként működött, majd a rend által egészen 1773-ban történt

<sup>25</sup> Olaj, vászon 68×53,5 cm, ltsz. Fes-036. Jelezve: „Dorffmaister pinxit 1791”. A kapcsolódó irodalommal ld. Buzási 2016. (ld. 3. j.) [13.] szám.

<sup>26</sup> Olaj, vászon 175×129 cm, ltsz. Fes-134. Jelezve: „J. Peter Wagner Pinxit V. Eccl(es)iis”. A kapcsolódó irodalommal: Buzási 2016. (ld. 3. j.) [75.] szám.



7. **Sebastian Maisch:** *A pásztorok imádása*, 1832  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

feloszlátásukig használt későbbi belvárosi templom nem jön szóba. Ott az egyházlátogatások a 18. század végétől csak két jezsuita szent oltárát regisztrálják: Loyolai Szent Ignácét és Gonzaga Alajosét, ezeknek fennmaradt oltárképeit újabban a püspöki palotában helyeztük el. A székesegyház 1829-es vizitációja említ ugyan egy Nepomuki Szent János-oltárt, az azonban adatoltan 1727-ben készült, Wagner oltárképe pedig a rajta ábrázolt női viselet szerint az 1770-es évekre tehető. A jelenet alsó felében térdeplő két szent – fejük körül halványan sejlik a dicsfény – Antiochiai Szent Margit,

a mártíromság pálmaágával, mellette a sárkánygyík, ezúttal a szent kezéhez kötözött lánc nélkül, továbbá Szent Boldizsár, kezében a mirhát tartalmazó edénnyel, lábai mellett a nyitott, kincsekkel teli ládikával.<sup>27</sup> Utóbbinak nem volt önálló tisztelete Magyarországon, csupán a Háromkirályoknak, mint a zarándokok és vándorok patrónusainak, Antiochiai Margit pedig éppenséggel nem tartozott a barokk korban tisztelt szentek közé; magyarországi ábrázolásait – főképp a tizennégy segítőszent egyikeként – a középkorból ismerjük. Kettejük közös megjelenése egy 1770-es évekre tehető – ráadá-

27 A kép első közlésében még téves témamegjelölés szerepel: Nepomuki Szent János Amerika és Afrika allegorikus alakjaival. Buzási Enikő: Festmények a pécsi egyházmegye gyűjteményéből. In: *A pécsi pü-*

*pökség évezredes öröksége* 2015. (ld. 2. j.) 70–71. A helyes meghatározásra lásd az előző jegyzetben hivatkozott irodalmat.

sul jezsuita – oltárképen így nehezen magyarázható. Arra kell gondolnunk, hogy a szokatlan ikonográfiára a megrendelők személyében keresendő a válasz, így az oltárkép talán az adományozók védőszentjeit ábrázolja.

A püspökség festményei közül három pozsonyi provenienciát sejtet, a legkésőbbi műre alapozva, amely már a 19. században készült. A gyűjtemény talán legkülönlegesebb darabjáról van szó, egy poliondísszal keretelt betlehemi jelenetről, amelynek ritkaságértékéhez hozzájárul a tárgytipushoz képest szokatlanul nagy, 120 cm fölötti méret is<sup>28</sup> (7. kép). A boulion-technikával körbevett olajkép restaurálásakor „Sebastian Maisch Pressburg 1832” szignatúra került elő. Maisch Pozsonyból iratkozott be a bécsi akadémiára, s onnan visszatérve festette művét, valószínűleg egy délnémet metszet alapján. Franz Anton Zeiller bajor festő ottobereui mennyezetfreskója, mint távoli analógia, legalábbis ezt valószínűsíti. A mű készítettőjére és későbbi sorsára a nagy méretű kép és a poliondísz szokatlan társításából, illetve a kísérő feliratok évszámaiból tudunk következtetni. Az 1832-re datált festmény mélyített keretének hátán mesterjelzés olvasható 1876-ból, ami a polionkeretelés után történt keretbe foglalás készítőjét és idejét rögzíti, igazolva, hogy a képet eredetileg nem ilyen célra szánták. Azt követően került üveggel fedett dobozkeretbe, hogy apácamunkával vették körül. A származástörténet ennek alapján köthető a pécsi Miasszonyunk női kanonokrend apácaihoz, pontosabban a pozsonyi Notre Dame-zárdához, ahonnan 1851-ben tizenketten jöttek át a Scitovszky püspök által alapított pécsi rendházba. A pozsonyi alapítónővérek hozhatták magukkal a festményt, amely – a keretbe helyezés dátuma szerint – már Pécsen egészülhetett ki mai formájára.

Ugyancsak pozsonyi eredetet feltételezek az Irgalmasság hét cselekedetének egyikét feldolgozó *Andachtsbild*, egy jelzetlen *Mária Magdolna irgalmassága*-kép esetében, amelyet a Sziléziából származó Franz Xaver Karl Palko művének gondolok<sup>29</sup> (8. kép). A kép részben egy Piazzetta-kompozíció metszetátvételére épül: Jézus tartása, jellegzetes arcéle, fedetlen vállának göcsörtös csontjai a Piazzetta-műveket gyakran sokszorosító Marco Pitteri 1742-ben metszett *Szent Simon*jából származnak. Az erős kötődés a metszethez és Pittoni



8. **Franz Xaver Karl Palko (?)**: *Mária Magdolna irgalmassága*, 1745–1749  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

példájához korai műre utal, közvetlenül Palko 1745-ben befejezett akadémiai képzését követő évekre, amit igazol több egyidejű munka mellett a tanulmányok lezárásaként festett és akadémiai aranyéremmel díjazott *Judit és Holofernes*-képpel való festői-formai rokonság is.<sup>30</sup> Palko Bécsét követően 1749-ig Pozsonyban működött, ahol elsőként a trinitárius templom főoltárképét festette meg, de Pozsonyból dolgozott ez idő tájt a tatai kapucinusoknak is, a *Mária Magdolna irgalmasságához* fénykezelésben igen hasonló két retabulumfestményt kivitelezve nekik. Lehet, hogy a pécsi kép gyűjteménybe kerülésének útja ezután sem lesz pontosítható, de a pozsonyi eredetet és az összefüggést Palko ottani

28 Olaj, vászon 60×92 cm, kerettel: 92,5×124 cm, ltsz. Fes-129. A kapcsolódó irodalmat lásd Buzási 2016. (ld. 3. j.) [80.] szám. Sebastian Maischról: THIEME–BECKER XXIII. 1929. 581; Anna PETROVÁ: *Umenie Bratislavy 1800–1850. Maliarstvo a sochárstvo*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. 78.

29 Olaj, vászon 92×73 cm, ltsz. Fes-086. A festő meghatározásával első közlésként: Buzási 2015. (ld. 27. j.) 68–70. A kapcsolódó irodalommal:

Buzási 2016. (ld. 3. j.) [58.] szám. Ugyanott Palko korai időszakának irodalma. Mária Magdolna jelenetbeli szerepére Szilárdfy Zoltán adott magyarázatot, akinek az ikonográfiái értelmezést e helyütt is köszönöm.

30 Példányai: Moszkva, Puskin Múzeum; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria; Salzburg, Carolino Augusteum. Az egyes példányok irodalmát lásd az előző jegyzetben hivatkozott irodalomból.



9. **Leopold Kupelwieser: Immaculata, 1846**  
A pécsi székesegyház egykori Szent Flórián-oltárának predellaképe  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

tevékenységével mindenestre megtámogatja az a pécsi raktárból előkerült, újonnan restaurált oltárkép is – egy Jézus Simon házában-jelenet –, amelynek kompozíciója ismét Palko egyik művéhez kapcsolódik.<sup>31</sup> Eredeti helye, rendeltetése nem ismert, viszont néhány mellékalakot leszámítva megfelel a festő egyik korai, kabinetdarabként készült alkotásának, amelynek két változatáról is tudunk. Mindkettő aukción bukkant fel, ahogy ismertek ugyancsak két példányban a párdarabok is, Jézus és a gyermekek témával – amelyek közül a szignált Bécsben, a Belvederében található.<sup>32</sup> A püspökség képe színazonos Palko kis formátumú művével, s minthogy az csak festett változatban létezik, legalábbis az irodalom metszetsmáslatáról nem tud, okunk van feltételezni, hogy az oltárképet Palko kompozícióját felhasználva, Pozsonyban készítette el ismeretlen festője.

<sup>31</sup> Olaj, vászon 206,5×114 cm, oltárkép, ltsz. Fes-225. A kapcsolódó irodalommal: Buzási 2016. (ld. 3. j.) [73.] szám.

<sup>32</sup> Az előzménynek tekinthető mű: Freising, Diözesanmuseum. Az irodalom által másolatnak gondolt, egyező méretű változat 1976-ban egy



10. **Johann Nepomuk Ender: Mária, 1846**  
A pécsi püspöki palota kápolnájának egykori oltárképe  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

Nem kizárt, hogy az apácamunkával keretelt Sebastian Maisch-képhez hasonlóan ez a két mű is Scitovszky János idejében került Pécsre, esetleg ugyancsak a Miasszonyunk kanonokrend Pozsonyból odatelepedett apácai révén, de ezt biztosan nem állíthatjuk. Mindenestre tény, hogy az 1838-ban hivatalba lépett püspök mecénási tevékenységéből több képet is őriz a gyűjtemény – ezek többnyire a székesegyház Pollack-féle átépítés utáni berendezéséhez tartoztak. 1846-ban a főhajó négy pillére mellé emelt oszlopos márványoltárookra az akadémián Kupelwieser tanítványaként végzett festő, Boross János közvetítésével Scitovszky Bécsben élő művészknél oltár- és predellaképeket rendelt.

Dorotheum-árverésen bukkant fel, Jézus és a gyermekek témájú párdarabjával együtt. A freisingi saját kezű változat szignált párdarabja: Wien, Österreichische Galerie. Valamennyi példányról részletesen, adatokkal és irodalommal lásd az előző jegyzetben idézett közlést.

A több hónapig húzódó művészválogatás és a velük való egyezkedés részletei Borosznak a püspökhöz írt leveleiben maradtak fenn, és Szőnyi Ottó közléséből ismerhetők.<sup>33</sup> Eszerint Scitovszky Kupelwiesertől *Szent Flórián*-, Zichy Mihálytól *Nepomuki Szent János*- és *Szent Család*-ábrázolásokat, Johann Nepomuk Enderől pedig egy *Szent Borbála*-jelenetet rendelt. Mind a négy oltárhoz egy-egy predellakép is tartozott, a Szent Flóriánhoz ugyancsak Kupelwiesertől egy *Immaculata*-kompozíció, amely az oltárképhez hasonlóan utóbb szintén a püspöki palotába került<sup>34</sup> (9. kép).

Ebbe a tárgyalássorozatba tartozott az akkor kialakított palotakápolna oltárára szánt kép festőjének kiválasztása is. Scitovszky Endernek adta a megbízást, akinek előírta, miképp nézzen ki a mű: a levelezés szerint alázatosan imádkozó *Boldogságos Szűz*-képet rendelt festeni. Az eddig elveszettnek tartott finom eleganciájú, szignált alkotás 1906-ig állt a palotakápolna oltárán, amikor is annak átalakításakor a hivatalban lévő püspök, Zichy Gyula, a püspökszentlászlói nyári rezidenciába helyeztette át. Később a pécsi püspöki palota egyik fogadóhelyiségében őrizték, s jelenleg a kiállításon látható<sup>35</sup> (10. kép).

A megbízássorozatból a bécsi mesterekkel tárgyaló Boross János is részesült: Ender *Szent Borbála*-oltárának predellájaként készült művét, az *Ecce Homo*t eddig is számontartották, viszont az irodalomban feledésbe merült az a *Szent Mór*, amelyet Scitovszky a székesegyház 1849-ben kialakított Szent Mór-kápolnájába rendelt meg.<sup>36</sup> A székesegyház berendezésének szétbontásakor egy vidéki temetőkápolna oltárképe lett, majd a török időszak végéig dzsámiként használt belvárosi plébániatemplom Szent Mór-kápolnájába jutott, ekkor már elfeledett provenienciával. Szőnyi Ottó leírása alapján azonban biztonsággal azonosítható mint a székesegyházi kápolna egykori oltárképe, míg 1846-ban festett, kompozícióban tükörképes kis változata feltehetően



11. **Karl Atzker:** *Jézus az írástudók között*, 1866  
A pécsi székesegyház Fájdalmas Szűz-kápolnájából  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

33 Szőnyi Ottó: Boross János festő levelei Scitovszky pécsi püspökhöz a pécsi székesegyház oltárképei ügyében. *Pécs-Baranyamegyei Múzeum Egyesület Értésítője*, 1912. 3. sz. 147–161.

34 Kupelwiesertől a *Szent Flórián*-oltárkép, 1846, olaj, vászon 210×174,5 cm, ltsz. Fes-051. Jelezve: „Kupelwieser 1846”. Buzási 2016. (ld. 3. j.) [45.] szám, ugyanőtőle *Immaculata*, 1846, olaj, vászon, 57×46,5 cm, ltsz. Fes-012. Jelezve: „Kupelwieser 1846”. Buzási 2016. (ld. 3. j.) [46.] szám, a képek korábbi irodalmával, valamint a székesegyházba ekkor készült további oltárképek adataival. Kupelwieserhez alapvetően lásd Robert FEUCHTMÜLLER: *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik*. Wien, Österreichischer Verlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1970; AKL LXXXII. 2014. 297–298.

35 Olaj, fa 52,5×42,5 cm, ltsz. Fes-082. Jelezve Mária ruhájának szegé-

lyén: „Joh. Ender pin(xit)”. Ender újabb irodalmaként: AKL XXXIII. 2002. 531–533; GONDA Zsuzsa: A bécsi dioszkuroszok. In: *Johann Nepomuk Ender (1793–1854), Thomas Ender (1793–1875) emlékkiállítás*. Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény. Szerk. PAPP Gábor György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Balassi Kiadó, 2001 (részletes irodalommal); továbbá Buzási 2016. (ld. 3. j.) [44.] szám.

36 Olaj, vászon 185×96 cm. Jelezve: „Boros I.” Boross Nepomuk Jánosról újabb összefoglalásként a *Szent Mór*-oltárkép kisváltozatával: *Művészet Magyarországon 1830–1870*. Szerk. SZABÓ Júlia–SZÉPHELYI F. György. Kiállítási katalógus, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport–Magyar Nemzeti Galéria. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, 1981. További irodalommal Buzási 2016. (ld. 3. j.) [47.] szám.



12. **Lavinia Fontana:** Az Angyali üdvözlés Mária, 1580 körül  
Pécs, Egyházmegyei Gyűjtemény

azzal a festménnyel azonos, amely valamikor a püspöki palota házi kápolnájában kapott helyet.<sup>37</sup>

1866-ban készült a bécsi Karl Atzker hat nagy méretű festményből álló sorozata a székesegyház Fájdalmas Szűz-kápolnája számára, de az eddigiekkel ellentétben nem püspöki megrendelésre<sup>38</sup> (11. kép). A festőválasztás körülményei nem ismertek, csak annyi tudható, hogy

a Magyarországon akkor még ismeretlen fiatal osztrák művész kiválasztása Daróczy Zsigmond kanonok döntése volt. Atzker, akinek ez a sorozat a legkorábbi tudott és mondhatjuk, legfontosabb munkája, nem sokkal a megrendelés előtt fejezhette be a bécsi képzőművészeti akadémiát, ahol láthatóan a nazarénus festészet befolyása alá került, feltehetően az akadémián oktató Joseph von Führich munkái révén. Hatásos és kvalitásos művei, amelyek Johann Lindner acélmetszeteiben a bécsi Sartori kiadónál 1867-ben önálló kiadványban is megjelentek,<sup>39</sup> két évtizedig sem álltak a székesegyházi kápolnában; a dóm berendezésének 1882-ben történt szétbontásakor három képet vidéki templomok oltárain helyeztek el, három a püspöki palotába jutott.

Utoljára hagytam az általam legjelentősebbnek gondolt művet, amelynek provenienciájáról végképp semmit nem tudunk. A kép egy nagy méretű *Angyali üdvözlés*ből származó, minden oldalán körbevágott részlet<sup>40</sup> (12. kép). Hogy mikor és mi módon jutott a gyűjteménybe, arra nincs adat. A palota 18–19. századi leltáraiban nem azonosítható, sem mai megcsonkított állapotában, sem eredeti témájával. Nem kizárt, hogy műkereskedelemből való 19. század végi, 20. század eleji szerzemény, amely a püspöki gyűjtemény történeti egységéhez nem kötődik szorosan. A különleges szövésű vászon hátoldali felirata rövidítve a kép témáját, valamint a 16. században élt, főképp freskóban alkotó bolognai Prospero Fontana nevét tünteti fel. A szignatúrának tűnő írás azonban nem Prosperóé, hanem – közölt leveleiből, valamint egyik festményének írott részletéből azonosíthatóan – festőként működő lányáé, Lavinia Fontanáé. Ahogy a kép gracilis festői-formai jellemzői is inkább a korai éveiben apja mellett dolgozó Lavinia 1580 körüli munkáival, s nem Prospero nehézkes ecsetű kompozícióival egyeznek. Lavinia szerzőségét támasztják alá olyan, korai kézjegyek számító jellemzők, mint az elegáns, belső fénykörrel kísért glória, amely több művén is feltűnik, de mindenekelőtt a lágy körvonallal formált

37 Olaj, vászon, 61×32 cm. Jelezve jobbra lent: „Boross”. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, ltsz. 52.44. *Művészet Magyarországon* 1981 (ld. 36. j.) 216. sz., 93. képtábla. Feltehetően ezt a változatot említi Boross 1846 áprilisában, valamint májusában írt leveleiben: Szőnyi 1912. (ld. 33. j.) 149, valamint 157.

38 A sorozatról és megrendeléséről a korábbi irodalommal: Buzási 2016. (ld. 3. j.) [48–50.] számok.

39 A kiadványt említi Szőnyi 1916. (ld. 21. j.) 42; BOROS László: A pécsi székesegyház Pollack-féle átépítésének története. *Baranyai Helytörténetírás. A Baranya Megyei Levéltár évkönyve*. Pécs, Baranya Megyei Levéltár, 1982. 352, 121. jegyzet. A hatlapos sorozat négy metszetét közli SZILÁRDFY Zoltán: *A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből*,

III. *Alkalmazott szentképek 16–21. század*. (Devotio Hungarorum, 12.) Szeged–Budapest, JÁTE Néprajzi Tanszék, 2008. 550–551.

40 Olaj, vászon, 99×75 cm, ltsz. Fes-117. Jelezve hátul a vászon peremén: „SS. ann Prospero / Fontana”. Prospero Fontanáról monografikus részletességgel: VERA FORTUNATI PIETRANTONIO: *Pittura bolognese del '500*, I. Bologna, Grafis Edizioni, 1986. 339–414. Lavinia Fontanáról: MARIA TERESA CANTARO: *Lavinia Fontana Bolognese „pittora singolare” 1552–1614*. Milano, Jandi Sapi Editori, 1989; CAROLINE P. MURPHY: *Lavinia Fontana: A painter and her patrons in Sixteenth-century Bologna*. New Haven, Yale University Press, 2003. a hivatkozott analógiákkal és további irodalommal bővebben: Buzási 2016. (ld. 3. j.) [89.] szám. A festő meghatározásával első közlésként: Buzási 2015. (ld. 27. j.) 66–67.

jellegzetes, keskeny arctípus, amellyel legtöbb nőalakjának ugyanazt a tűnődő arckifejezést adja. Lehet szó közös munkáról (amire van példa) de sokkal valószínűbb, hogy Lavinia művében egy Prosperótól származó kompozíció átvételét és feldolgozását dokumentálja a felirat, ami ennek okán a kép tárgyát – „Santissima Annunziata” – is megadja. Bármelyikük is az alkotó, a pécsi püspöki gyűjtemény az *Angyali üdvözlés* Máriájában

mind apától, mind lányától magyar gyűjteményben az egyetlen fellelhető, szignált alkotást őrzi.

*Buzási Enikő*  
művészettörténész  
buzasieniko@gmail.com

#### TÁRGYSZAVAK

Pécs, püspöki gyűjtemény, püspökportrék, egyházi festészet, 18. század, 19. század, Klimó György püspök, Esterházy László püspök, Scitovszky János püspök, Pierre Landry, François Landry, Zacharias Schreitter, Stephan Dorffmaister, Franz Karl Palko, Sebastian Maisch, Leopold Kupelwieser, Karl Atzker, Johann Nepomuk Ender, Prospero Fontana, Lavinia Fontana.

#### KEYWORDS

Pécs, episcopal collection, bishop's portrait, ecclesiastic painting, 18th century, 19th century, bishop György Klimó, bishop László Esterházy, bishop János Scitovszky, Pierre Landry, François Landry, Zacharias Schreitter, Stephan Dorffmaister, Franz Karl Palko, Sebastian Maisch, Leopold Kupelwieser, Karl Atzker, Johann Nepomuk Ender, Prospero Fontana, Lavinia Fontana.

## Reminders of the art patronage of the Bishops of Pécs from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries

*The identification and attribution of paintings in the diocesan collection of Pécs*

The collection of paintings belonging to the Diocese of Pécs, a large part of which is unprocessed, was surveyed in 2012, resulting in greater transparency and enabling the collection to be analysed from the perspective of the history of collecting. Only a fraction of the paintings are identifiable with works on the inventories (1777/78, 1838) of the episcopal residences (Pécs, Mecseknádasd, Mohács); a substantial majority of the paintings originally performed an ecclesiastical function and derive mostly from the cathedral's 19th-century fittings, the old chapel in the episcopal palace, the convent of the Sisters of Notre Dame or the Franciscan monastery, and the seminary chapel; a few works were bought on the art market in the late 19th or early 20th century in order to decorate the palace. The works commissioned by the bishopric and the painters engaged by them during the 18th century reveal a preference for Viennese court artists and later for academic artists.

Among the works acquired by Bishop György Klimó (1751–1777), the Habsburg family portraits mentioned in the 1778 inventory of the palace in Pécs can be identified with paintings by Zacharias Schreitter (1737–1821), a pupil of Meytens. Also purchased by Klimó was a series of engravings of twelve Roman emperors, from the workshop of the Parisian engraving publisher Pierre Landry, and his son, François, part of the collection at the episcopal summer residence in Mecseknádasd. Klimó extended his patronage to Anton Donat, assistant to the Viennese Capuchin monk and painter Norbert Baumgartner, from whom the bishop commissioned works for the cathedral sacristy. The composition of the *Adoration of the Shepherds*, traceable to the precedent by François Boucher, was made at the same time as these commissions.

Bishop Pál László Esterházy (1780–1799) may have purchased the three large scenes from the Old Testament that appear in the inventories of the summer residence in Mecseknádasd, the works of an as yet unknown Austrian painter; he may also have placed the commission for an oil painting of *Moses Breaking the Tablets of the Law*, which we have identified as the work of the Viennese István (Stephan) Dorffmaister (1741–1797), who settled in Sopron.

Three paintings in the episcopal collection have their provenance, we believe, in Pozsony (Bratislava, Slovakia). We have attributed a composition of the compassion of Mary Magdalene, hitherto of unknown authorship, to Franz Karl Palko, as a work made during his time in Pozsony after his graduation from the Vienna Academy; we also regard an altar painting on the subject of *Christ in the House of Simon* as a work originating from Pozsony, as it is a copy of an early composition by Palko (Diocesan Museum, Freising). It is possible that these works were brought to Pécs during the bishopric of János Scitovszky (1838–1852). The bishop was responsible for relocating the Sisters of Notre Dame from Pozsony to Pécs, and they brought with them, among other works, an oil composition of the *Adoration of the Shepherds* by Sebastian Maisch, which was painted in Pozsony in 1832 and later decorated around the edges by nuns using the bouillon technique.

When Pécs Cathedral was reconstructed in a neo-Romanesque style at the end of the 19th century, several paintings were moved for safekeeping to the episcopal palace: an altar painting of *Saint Florian* and a *Maria Immaculata* by Leopold Kupelwieser; three scenes from a set of six by Karl Atzker depicting the *Life of Jesus*; and one of the few surviving religious works by Johann Nepomuk Ender, a "Nazarene" *Virgin Mary* that was formerly an altar painting in the chapel of the episcopal palace.

With regard to a truncated *Annunciation*, of which only the figure of Mary survives, there is no information available about its provenance or how it was acquired. The painting has long been ignored or overlooked. The name of the Bolognese painter Prospero Fontana (1512–1597) is inscribed on its reverse (the inscription is the same age as the painting), but despite this, we have identified it as an early work by his daughter, Lavinia Fontana (1552–1614), who painted it around 1580, perhaps using one of her father's compositions.

Enikő Buzási  
art historian  
buzasieniko@gmail.com



## Nürnbergi festőműhelyek öröksége

*A Praun-gyűjtemény rajzai a Szépművészeti Múzeumban*

A Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményében őrzött művek egyik összefüggő, mintegy négyszáz német és olasz rajzból álló egységének provenienciája egészen az 1548 és 1616 között élt Paulus II. Praun nürnbergi selyemkereskedő gyűjtőtevékenységéig visszavezethető.<sup>1</sup> A főként 16. századi, és néhány ennél korábbi mű együttesét 1804 körül Johann Friedrich Frauenholz nürnbergi műkereskedőtől vásárolta meg Esterházy Miklós, majd az ő gyűjteményével a rajzok 1871-ben az Országos Képtárba, a Szépművészeti Múzeum megnyitásakor, 1906-ban pedig a jelenlegi őrzési helyükre kerültek. A kollekció vizsgálata, Paulus Praun ízlésének, gyűjtői érdeklődésének kutatása nyomán visszajutunk Dürer szülővárosába, mindössze fél évszázaddal az ő halála utáni időszakba, amikor a Dürer-művek Európa-szerte mind a főúri, mind a polgári műgyűjtemények legkeresettebb darabjai közé tartoztak.<sup>2</sup> A Praun által összeállított műtárgyegyüttes csupán egyike volt Nürnberg jó néhány korabeli gyűjteményének,<sup>3</sup> és Dürer művei csak viszonylag kis számban voltak a textilereskedő tulajdonában. Szemben Willibald Imhoff-fal, aki gyermekének keresztanyjától, Ursula Dürertől (Endres Dürer

özvegyétől), valamint Paulus Koler leszármazottaitól nagyszámú Dürer-rajzot vásárolt, amelyeket később II. Rudolf császár szerzett meg az Imhoff-örökösöktől.<sup>4</sup>

A Praun család a 14. századtól élt Nürnbergben textilereskedőként, és tagjai sokáig nemesfémeket, üvegtárgyakat, déligyümölcsöt és fűszereket is forgalmaztak.<sup>5</sup> A 15. században élt Hans Praun (1432–1492) nemzetközi kereskedelmi hálózatot épített ki, a drága selyemszövetekre pedig Paulus apja, Stephan II. specializálódott.<sup>6</sup> Sikeres üzletemberként jelentősen növelte a családi vagyont, és jó néhány értékes műtárggyal ő alapozta meg a gyűjteményt, amelyet Paulusra hagyott. Amikor halála után Paulus Praun és fivérei átvették a cég irányítását, már Bolognában is létezett kirendeltségük, és továbbra is az itáliai selyemtextiliákkal való jövedelmező kereskedésre szorítkoztak. Paulus Praunnak azok után is sikerült megtartania bolognai pozícióját, hogy a selyemgyártás körüli titoktartási szigorítások és az itáliai kereskedők monopóliumra való törekvései során a Praun család egyes tagjait az olasz vetélytársak az inkvizíció segítségével elűzték a városból.<sup>7</sup> Paulus viszont az 1590-es évek végén Bolognába költözött, és ott is érte

- 1 *Kunst des Sammelns: Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carracci*. Hg. von Katrin ACHILLES-SYNDAM, et al. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1994 (=ACHILLES-SYNDAM 1994a); *Die Kunstsammlung des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719*. Hg. von Katrin ACHILLES-SYNDAM. Nürnberg, Selbstverlag des Stadtrats zu Nürnberg, 1994 (=ACHILLES-SYNDAM 1994b); Katrin ACHILLES-SYNDAM: *Die Zeichnungssammlung des Nürnberger Kaufmanns Paulus II Praun (1548–1616). Versuch einer Rekonstruktion*. Berlin, Technische Universität, 1995. (PhD-disszertáció, microfiche).
- 2 A Dürer-recepció kiterjedt irodalmából például legutóbb Anja GREBE: *Dürer, die Geschichte seines Ruhms*. Petersberg, Imhof, 2013. 43–113, 280–290.
- 3 Például Béatrice HERNAD: *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*. München, Prestel, 1990; Peter FLEISCHMANN: *Anmerkungen zum Patriziat und zu Kunstsammlungen des 16.*

Jahrhunderts in Nürnberg. In: ACHILLES-SYNDAM 1994a (ld. 1. j.) 13–24; Horst POHL: *Willibald Imhoff, Enkel und Erbe Willibald Pirckheimers*. Nürnberg, Selbstverlag des Stadtrats, 1992; Hendrik BUDDE: *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers*. Münster, LIT, 1996.

- 4 Willibald Imhoff a nagyapjától, Willibald Pirckheimertől a könyvtárat örökölte, de Dürer-műveket feltehetően nem. BUDDE 1996 (ld. 3. j.) 125–128.
- 5 ACHILLES-SYNDAM 1994b (ld. 1. j.) XI.
- 6 Katrin ACHILLES-SYNDAM: „... und sonderlich von großen stuckhen nichts bey mir vorhanden ist.” Die Sammlung Praun als kunst- und kulturgeschichtliches Dokument. In: ACHILLES-SYNDAM 1994a (ld. 1. j.) 37.
- 7 Uo. 38.

a halál 1616-ban. Mivel többnyire a lakókörnyezetében szerezte be a műtárgyakat, elsősorban nürnbergi és környékbeli, illetve itáliai, főként emiliei festményeket, szobrokat és rajzokat, metszeteket vásárolt.

A Praun-gyűjtemény az eredetileg mintegy tízezer műtárgyával: festményekkel, szobrokkal, rajzokkal, sokszorosított grafikákkal (ezek száma hatezer körüli volt), gemmákkal, valamint antik arany-, ezüst- és réz-érmekkel a legnagyobbnak számított Nürnbergben.<sup>8</sup> A gyűjteményt Paulus Praun 1616-ban, röviddel a halála előtt Bolognából hazaszállíttatta Nürnbergbe, a család Weinmarkton, a Sebald-templom tőszomszédságában álló, reprezentatív polgárházába. Végrendeletében Praun egy jogi lehetőségre támaszkodva (ún. *Vorschickung*) örökre elidegeníthetetlenül nyilvánította a kollekciót, amelyet az örökösök ugyanebben a házban voltak kötelesek megőrizni. E rendelkezésben tükröződött Praunnak az a szándéka, amely már a gyűjtői tevékenységét is bevallottan motiválta: a kulturális javak felhalmozásával elő kívánta segíteni a Praun kereskedőcsalád társadalmi felemelkedését, a nemesi cím megszerzését, és tagjainak lehetőséget akart biztosítani arra, hogy a jövőben tekintélyes politikai szerepet vállaljanak.<sup>9</sup> Mivel Paulus leszármazottai alig érdeklődtek a képzőművészetek iránt, egy 1616-os, majd egy száz évvel későbbi, 1719-es leltárba vételesen kívül nem sokat törődtek a műtárgyakkal, a végrendelet határozatát viszont a 18. század végéig betartották, illetve a korábban a nagyközönség elől elzárt műtárgygyűjtést a 18. század elejétől nyilvánossá tették. A Praun házban 1797-ben Johann Wolfgang Goethe is látogatást tett.<sup>10</sup>

Amikor az 1770-es években az örökösök az egyre költségesebben fenntartható gyűjtemény értékesítéséről határoztak, megbízták a nürnbergi jogászt és polihisztert, Christoph Gottlieb von Murr-t, hogy készítsen a még mindig a Weinmarkton őrzött kollekció darabjairól egy aktuális jegyzéket, amely kinyomtatva segítheti majd az eladást. Amint azt Katrin Achilles-Syndram megállapította, Murr elsősorban a korábbi, kéziratos leltárakra hagyatkozott, csak a gemmákat és az éremgyűjteményt dolgozta fel részletesebben, illetve az előzőeknél lényegesen több információt közölt a rajzokról is.<sup>11</sup> Értékkitételeiben Murrt az a tény is vezette, hogy a megbízói tíz százalék nyereséget ígértek neki az eladások után. Így a



1. **Albrecht Altdorfer:** *Szent Borbála*, 1517  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

másolatokat is eredetikként tüntette fel, és egy-egy jól csengő név, például Düreré, Michelangelóé, Raffaellóé vagy Tintorettóé sokszor indokolatlanul szerepel. Nem megbízhatóak az adatai a darabok provenienciájára vonatkozóan sem: nagyobb műtárgygyűjtésről állította, hogy Dürer hagyatékából származik, jóllehet ez az eredet csupán kevés esetben igazolható, és az sem igaz, hogy jó néhány mű egykor Wenzel Jamnitzer nürnbergi ötvösművész tulajdonából került Praunhoz.<sup>12</sup>

Murr tanácsára az eladást serkentendő a Praun család a Prestel házaspárral faksimile reprodukciókat készíttetett a legszebb rajzokról, amelyek két albumban jelentek meg 1780-ban és 1782-ben.<sup>13</sup> Az első mappa negyvennyolc rajzot tartalmazott, mindet a Praun-gyűjteményből, a másodikban viszont a reprodukált műveket más kollek-

8 Rainer SCHOCH: „Die kostbarste unter allen nürnbergischen Kunstkammern.” Glanz und Ende des Praunschen Kabinetts. In: *ACHILLES-SYNDRAM* 1994a (ld. 1. j.) 25.

9 *ACHILLES-SYNDRAM* 1994b (ld. 1. j.) XV.

10 Fritz SCHNELBOGL: Goethe und Nürnberg. *Mitteilungen des Vereins*

*für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 65. 1978. 317.

11 *ACHILLES-SYNDRAM* 1994a (ld. 1. j.) 41.

12 Uo. 41–42.

13 Johann Gottlieb PRESTEL–Maria Catharina PRESTEL: *Dessins des meilleurs peintres d'Italie, d'Allemagne et des Pays-Bas du cabinet de Monsieur*



2. **Johann Gottlieb Prestel:** Altdorfer rajzának tükörképes reprodukciója, 1782  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

ciók darabjaival vegyítették. Az aquatinta és rézkarc technikával nyomtatott grafikákkal Johann Gottlieb és Maria Catharina Prestel a rajzok hű visszaadására törekedtek. Olyan sikerrel, hogy a szakirodalomban az elmúlt évtizedekben is előfordult, hogy eredeti rajzként szerepelt egy-egy faksimile reprodukció annak ellenére, hogy az tükörképesen adja vissza a másolt kompozíciót. Franz Winzinger például egy 1967-ben megjelent cikkében Albrecht Altdorfer Budapesten őrzött, a Praun-gyűj-

teményből származó *Szent Borbála*-rajzáról (1. kép)<sup>14</sup> írva azt feltételezte, hogy a művész erről a kompozícióról egy sajátkezü tükörképes rajzmásolatot is készített.<sup>15</sup> Winzinger egy a berni Kunstmuseumban őrzött műre alapozta azt az elképzelését, hogy Altdorfer vonalról vonalra újra megrajzolta egy-egy művét – akár tükörképesen is –, hogy a gyűjtők kívánságainak eleget tegyen. Mivel Winzinger valójában Johann Gottlieb Prestel aquatintáját vélte Altdorfer eredeti rajzának (2. kép), elmélete teljesen megalapozatlan.

Murr katalógusa több évtizedes munka eredményeként 1797-ben jelent meg Nürnbergben, francia nyelven.<sup>16</sup> A szerző által feljavított művésznevek és előkelő provenienciák ellenére évekig nem jelentkezett olyan vevő, aki ajánlatával megközelítette volna a család várakozásait. A gyűjteményt végül teljes egészében Johann Friedrich Frauenholz és két társa vásárolta meg 1801-ben összesen 37 700 guldenért.<sup>17</sup>

Murr a metszeteket és a tizenegy dobozban tárolt rajzokat csak részben sorolta fel tételesen, bizonyos csoportokat pedig sommásan említett, például Hans Hoffmann százötvenkilenc rajzát.<sup>18</sup> Frauenholz viszont az eladás esélyeit növelendő szükségesnek tartotta, hogy e két gyűjteményi egységet külön jegyzékekben mutassa be. A metszetekről 1802-ben, a rajzokról 1804-ben publikált egy-egy katalógust, ugyancsak franciául.<sup>19</sup> Az 1804-es jegyzék döntőnek bizonyult a Praun-gyűjtemény rajzainak rekonstrukciójában, ugyanis Katrin Achilles-Syndram berlini kutató felfedezte, hogy a Szépművészeti Múzeumban őrzött rajzok egy csoportjának verzóján olyan szám található, amely megegyezik Frauenholz rajzkatalógusának sorszámaival. Achilles-Syndram kutatásai előtt a budapesti gyűjteményben csupán azokról a darabokról lehetett biztosan tudni, hogy egykor Praun tulajdonában voltak, amelyek tételesen szerepelnek Murr katalógusában, mert a Frauenholz rajzjegyzék alig volt ismert a szakirodalomban.

A számokkal megjelölt egyes rajzokon kívül Frauenholz katalógusában is előfordulnak sommásan említett

Paul de Praun à Nuremberg: *Gravés d'après les originaux de même grandeur*. Nürnberg, 1780; Uő: *Dessins des meilleurs peintres d'Italie, d'Allemagne et des Pays-Bas tirés de divers célèbres cabinets: gravés d'après les originaux de même grandeur*. Frankfurt am Main, Hüsgen, 1782.

14 Toll, fekete tinta, fedőfehér, zölden alapozott papír, 161×123 mm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 23. Franz WINZINGER: *Albrecht Altdorfer. Die Zeichnungen*. München, Piper, 1952. No. 62.

15 Franz WINZINGER: *Studien zum Sebastiansaltar in St. Florian. In: Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule*. Hg. von Kurt HOLTER–Otto WUTZEL. Linz, Oberösterreichischer Landesverlag, 1967. 68. 7. jegyzet.

16 Christophe Theophile de MURR: *Description du cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*. Nürnberg, Chez Jean Théophile Schneider, 1797.

17 ACHILLES-SYNDRAM 1994b (ld. 1. j.) XX.

18 MURR 1797 (ld. 16. j.) 53, portefeuille Cc.

19 Johann Friedrich FRAUENHOLZ: *Catalogue des estampes avec une partie de dessins, de manuscrits et de livres qui se trouvent dans le cabinet appartenant ci-devant à Monsieur Paul de Praun à Nuremberg*. Nürnberg, 1802; Uő: *Catalogue d'une collection de dessins de peintres italiens, allemands et des Pays-Bas qui se trouvent dans le célèbre cabinet de Mr. Paul de Praun*. Nürnberg, 1804.



3. **Martin Schongauer után:** *Jézus születése*, 15. század vége, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

rajzcsoporthoz, amelyek tartalmának rekonstrukciója részben spekulatív.<sup>20</sup> Achilles-Syndramnak végül négy-százhatvanegy rajzot sikerült azonosítania a Frauenholz-katalógusban említett hétszáznyolc lapból Budapesten, illetve más gyűjteményekben. Az azonosított rajzok közül nem mindegyik található ma a Szépművészeti Múzeumban, annak ellenére, hogy Esterházy Miklós csaknem az egész műtárgycsoportot megvásárolta Frauenholtztól. Egy-egy fontosabbnak ítélt darabot a

nürnbergi műkereskedő már az eladás előtt kiemelt a mappákból, hogy azokat egyenként kedvezőbbben értékesítse. Ennél nagyobb veszteség érte azonban a gyűjteményt már abban az időben, amikor az Esterházy család birtokában volt. A kollekciót Miklós herceg halála után gondozó kusztoszok egyike, Joseph Altenkopf bécsi festő az 1850-es évek közepén negyven értékes festményt és jó néhány kiemelkedő kvalitású rajzot, illetve metszetet lopott el, amelyeket eladott.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Például Hans Hoffmann száz rajza: FRAUENHOLZ 1804. (ld. 19. j.) 24. No. 73.

<sup>21</sup> Altenkopf 1855. január 1-jétől 1856. július végi letartóztatásáig volt a gyűjtemény kusztosza. A veszteségek között 61 Dürer-metszet, Lucas van Leyden 81 metszete és Rembrandt 98 rézkarca is szere-



4. Ismeretlen művész: A selyemszál feldolgozása, 16. század második fele, Budapest, Szépművészeti Múzeum

Ezek az Esterházy-bélyegzővel ellátott művek ma részben ismeretlen helyen vagy különféle gyűjteményekben vannak. Az egykor Hieronymus Boschnak tulajdonított, ma műhelymunkaként számontartott *A fősvény halála* című rajz például a Louvre-ban található, a bal alsó sarkában az Esterházy-bélyegzővel.<sup>22</sup> A már ismert darabok sorát egy további rajzzal egészíthetjük ki: a Murr és Frauenholz katalógusában is Schongauer neve alatt külön sorszámmal, *Jézus születése* címmel feltüntetett tétel a ma Besançonban őrzött, Schongauer utáni má-

solattal azonosítható, amelynek a jobb alsó sarkában látható Esterházy-bélyegző bizonyítja, hogy egykor Miklós herceg tulajdonában volt (3. kép).<sup>23</sup> Az NE betűkből álló bélyeg mellett egy egyelőre azonosítatlan gyűjtőt rejtő P. jelű bélyegző is van. Mindeddig csupán három rajz volt ismert, amelyen ugyanez a P. bélyeg szerepel, mindhármát Altenkopf tulajdonította el az Esterházyaktól. Közülük kettő a Praun-kollekcióból származik: Dürer *A három katona* című lapja<sup>24</sup> jelenleg a berlini Kupfestichkabinetben van, és ugyancsak Dürer műve

pelt. Altenkopf Heinrich Esterle bécsi zugkereskedőnek adta el a lopott műveket. MELLER Simon: *Az Esterházy képtár története*. Budapest, Az Orsz. Magyar Szépművészeti Múzeum kiadása, 1915. LXVIII–LXIX.

22 Fritz KORENY, unter Mitarbeit von Gabriele BARTZ–Erwin POKORNY: *Hieronymus Bosch: die Zeichnungen*. Turnhout, Brepols, 2012. 242. No. 18. Koreny a Louvre-beli rajzot „a Prado-beli Szénásszekér festőjének műhelye”-ként határozta meg. Vitatott azonban, hogy „a Prado-beli Szénásszekér festője” elkülöníthető-e Hieronymus Boschtól. A Pradóban 2016-ban megrendezett Bosch-kiállításon a *Szénásszekér* triptichon Bosch sajátkezü műveként szerepelt. *Bosch*.

*The 5th Centenary Exhibition*. Ed. by Pilar SILVA MAROTO. Exhibition Catalogue, Madrid, Museo Nacional del Prado. London, Thames & Hudson, 2016. 283–291. No. 35.

23 Toll, fekete tinta, 185×205 mm, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Inv. D.278. MURR 1797. (ld. 16. j.) 57. No. 3. A tudomáshoz szerint publikálatlan rajz fotója a Louvre rajzgyűjteményének archívumában található.

24 Toll, sötétbarna tinta, 220×160 mm, Berlin, SMPK Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 2. Friedrich WINKLER: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, I. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1936. No. 18; ACHILLES-SYNDRAM 1995. (ld. 1. j.) No. Z 238.

a ma Rotterdamban őrzött *Címerpajzs kályha mellett ülő férffal*.<sup>25</sup> Az előbbi rajz verzóján van az Esterházy-bélyeg és a P. betű is, az utóbbin viszont a rektón úgy, hogy a NE gyűjtőbélyegre rápecsételték a P.-t. Ugyanez a betű látható Leonardo egyik, ma a British Museumban őrzött lapján, amely különösen fájdalmas vesztesége az Esterházy-kollekciónak. A rektóján és a verzóján egyaránt a *Madonnát a macskával játszó gyermek Jézussal ábrázoló rajz*<sup>26</sup> nem a Praun-gyűjteményből, hanem Cesare Poggitól került Esterházy Miklóshoz. A fekete P.-t itt is az Esterházy-bélyeg fölé helyezték: a betűt körülvevő halvány négyzet nem ehhez, hanem a gondosan kitörölt Esterházy-gyűjtőjegyhez tartozott.

A besançoni Schongauer-másolat bal alsó sarkában a mű további sorsát tükröző bélyegzők láthatók. A körben GJ jelű, amely Jean-François Gigoux (1806–1894) tulajdonost fedi fel, mellette pedig a besançoni Szépművészeti és Régészeti Múzeum bélyegzője a rajz mai őrzési helyét jelöli. Gigoux kollekciója 1883-ban került a besançoni múzeumba.<sup>27</sup> A műtárgyiacon időnként ma is felmerülnek Esterházy-bélyegzővel ellátott mester-rajzok, amelyeket nagy valószínűséggel Altenkopf tulajdonított el a gyűjteményből.<sup>28</sup>

A Schongauer-másolat mellett a közelmúltban további huszonhárom tollrajzzal bővült a Katrin Achilles-Syndram által azonosított Praun-gyűjteménybeli rajzok listája.<sup>29</sup> A Murr jegyzékében a német művek sorában, a Frauenholz-katalógusban meglepő módon Jacopo Barbarinak tulajdonított rajzok között olvasható egy összefoglaló tétel a selyemkészítés folyamatát bemutató huszonegy rajzról.<sup>30</sup> Valójában huszonhárom műről van szó, amelyek a Szépművészeti Múzeumban található (4. kép). Az olasz vízjelű papírra<sup>31</sup> készült, egye-

lőre ismeretlen előkép után másolt kompozíciók nem tartoznak a gyűjtemény kvalitásos lapjai közé. A selyemkereskedő Paulus Praun érdeklődését az ábrázolt téma kelthette fel a sorozat iránt.

Katrin Achilles-Syndram alapos kutatásai után az újabb Praun-eredetű művek azonosításán kívül azt érdemes vizsgálni, hogy Paulus Praun már eddig tisztázott vásárlási forrásai mellett további rajzokról vagy rajzcsoporthoz is meg lehet-e állapítani, honnan kerültek a gyűjtő birtokába. A Budapesten őrzött, Prauntól származó négyszáztizenhét lap közül kétszázharminc a német iskolához tartozik, mindössze tíz tulajdonítható németalföldi művészeknek, a többi pedig itáliai mű. A német rajzok között – a továbbiakban csupán erről a műtárgygyűjtesről lesz szó – több összefüggő csoport is elkülöníthető, ami arra utal, hogy nem külön-külön, hanem nagyobb egységenként kerültek Praunhoz. Hét rajz Schongauer-követők 15. század végi műve, részben az ő rézmetszetei utáni másolatok, részben egyes kompozícióinak variációi.<sup>32</sup> Idetartozott az említett besançoni lap is. Egy következő csoportot alkot Hans Lautensack 16. század közepi nürnbergi művész hét datált és szignált tájrajza – egy vázlatkönyv lapjai –, amelyek azért különlegesek, mert a művész jelzett rajzai igen ritkák.<sup>33</sup> Ugyancsak nagyobb egységet alkotnak Wolf Huber sajátkezű kompozíciói és az ő tájábrázolásai utáni másolatok, részben egyes kompozícióinak variációi, összesen huszonkét mű.<sup>34</sup> A két legnagyobb összefüggő rajzcsoporthoz a Dürer-másolóként és -utánzóként ismert, a 16. század második felében élt Hans Hoffmann ötven rajza<sup>35</sup> és a század első felében alkotott Augustin Hirschvogel ötvenhárom – vadászcímereteket ábrázoló – üveglapterve jelenti.<sup>36</sup>

25 Toll, sötétbarna tinta, 230×185 mm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. D. I. 135. WINKLER 1936 (ld. 24. j.) I. No. 41 (rektó) és 43 (verzó); ACHILLES-SYNDRAM 1995. (ld. 1. j.) No. Z 239.

26 Toll, barna tinta, 132×96 mm, London, The British Museum, Inv. 1856-6-21-1. Arthur Ewart POPHAM–Philip POUNCEY: *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: The fourteenth and fifteenth centuries*, I–II. London, Trustees of the British Museum, 1950. No. 97.

27 Frits LUGT: *Les marques de collections de dessins & d'estampes*. Amsterdam, Vereenigde drukkerijen, 1921. No. L.1164.

28 Legutóbb pl. ifj. Jan Brueghel *Falusí jelenet* című – Esterházy-bélyegzővel ellátott – rajza a bécsi Dorotheum aukcióján szerepelt. *Master Drawings, Prints before 1900, Watercolours, Miniatures*, 28. 04. 2014. Wien, Dorotheum, 2014. Lot No.141.

29 Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 1615–1637. (A rajzok technikája: toll, barna tinta, több lapon vörös krétával kiegészítve. A 4. képen reprodukált lap: 276×410 mm, ltsz. 1625.) *Memorial book of the International Exhibition of Economic History*. Amsterdam, De Bussy, 1929. No. 44, 45; RÉVÉSZ-ALEXANDER Magda: Nemzetközi gazda-

ságtörténeti kiállítás Amsterdamban. *Magyar Művészet*, 5. 1929. 326; Walter ENDREI: La transformation de la soie vue à travers une série d'esquisses du XVIe siècle. In: *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel*. [Toulouse] Privat [1973]. 207–220, 1–11. kép.

30 MURR 1797. (ld. 16. j.) 59, portefeuille Hh; FRAUENHOLZ 1804. (ld. 19. j.) 27, No. 102; ACHILLES-SYNDRAM 1995. (ld. 1. j.) 142. A szerző az ismeretlen helyen lappangó művek között sorolja föl a rajzsortozatot.

31 Az 1618 leltári számú lap vízjele például körbe zárt kéz, a kör tetején hatágú csillaggal. Hasonló Heawood No. 2544-hez (Róma, 16. század második fele). Edward HEAWOOD: *Watermarks mainly of the seventeenth and eighteenth centuries*. Hilversum, Paper Publications Society, 1969. 3, 23.

32 ACHILLES-SYNDRAM 1994a (ld. 1. j.) No. 2.

33 Uo. No. 54–55.

34 Uo. No. 42–47.

35 Szilvia BODNÁR: Hans Hoffmanns Zeichnungen in Budapest. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 32. 1986. 73–121.

36 Jane S. PETERS: *Augustin Hirschvogel: The Budapest Series of Hunts and*



5. **Sebald Beham: Január**, 1530–1540 körül  
Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum



6. **Sebald Beham után: Január**, 1530–1540 körül  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

Egyértelmű, hogy műhelyhagyatékként kerültek Praunhoz, amire a rajzcsoporthoz összetétele alapján lehet következtetni. Hoffmann művei között több vázlatos kompozíció és befejezetlen darab is van, Hirschvogel terveinek műhelybeli alkalmazását a tervek nyomán festett üvegablakok is bizonyítják, amelyek közül ma tizenhat azonosítható,<sup>37</sup> de a lapokon látható pecsétek, foltok is mutatják, hogy a műhely használatában voltak. A többi Praun-eredetű német rajz funkció szerinti vizsgálatából kirajzolódik, hogy további, közel félszáz lap is üvegablakterv. Ezek közül jó néhányról a Budapesten őrzött korai német rajzok most folyó kutatása során bizonyosodott be, hogy az Augustin Hirschvogel-rajzokhoz hasonlóan a nürnbergi Hirschvogel üvegablakfestő-műhelyből származnak. Az egyik rajzsorozat vizsgálata betekintést enged a Hirschvogel-műhely működésének gyakorlatába is. A Buda-

pesten őrzött művek között van tizenkét kör alakú hónapábrázolás, amelyek Sebald Beham Braunschweigben, a Herzog-Anton-Ulrich-Museumban található rajzai<sup>38</sup> alapján készült egyszerűsített, a körvonalakra szorítkozó másolatok.<sup>39</sup> Beham kompozíciói hozzávetőleg 200 mm átmérőjűek, az egyszerűbb budapesti kópiák feleakkorák, 100 mm átmérővel. A *Január* hónap ábrázolásán egy kályha mellett békésen étkező pár jelenete látható (5. kép). Az egyszerűsítés miatt a másolatról lemaradt a gyerek és a kutya, közelebb került a nőalak fejéhez a *Vízöntő* zodiákus jele, valamint csökkent a távolság az asztal és a kályha között is (6. kép). A coburgi Callenberg-kastély hercegi gyűjteményében két kerek üvegablak található, amelyek Beham braunschweigi rajzai nyomán a Hirschvogel-műhelyben készültek 1540 körül.<sup>40</sup> Mindkét jelenet, így a *Január* hónapé is, pontosan követi az előképet, és a mé-

*Other Early Drawings*. University of Wisconsin-Medison, 1976 (disszertáció, kézirat); Uő: *Early Drawings by Augustin Hirschvogel. Master Drawings*, 17. 1979. 359–392.

37 Szilvia BODNÁR: *Stained Glass Roundels after Augustin Hirschvogel's Budapest Series of Hunts / Augustin Hirschvogel budapesti vadászatsorozata és a rajzok nyomán festett üvegablakok*. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts / A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 116–117. 2012. 69–82, 237–245.

38 Toll, fekete tinta, szürke lavírozás, átmérő: 200–208 mm. Braun-

schweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Inv. Z 11–22. Christian von HEUSINGER: *Die Handzeichnungssammlung*, III. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 1992. 287–288.

39 Toll, fekete tinta, átmérő: 100 mm. Budapest. Szépművészeti Múzeum, ltsz. 266–277. Teréz GERSZI: *Une série de dessins allemands du XVI<sup>e</sup> siècle représentant les travaux de mois / Egy hónapábrázolásokról álló német sorozatról*. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts / A Szépművészeti Múzeum Közleményei*, 11. 1957. 51–60, 111–122.

40 Ewald JEUTTER–Birgit CLEEF-ROTH: *Licht und Farbe: eine Glasgemäl-*





7. **Sebald Beham után:** Április, 1530–1540 körül  
Budapest, Szépművészeti Múzeum



8. **Hirschvogel-műhely:** Április, 1530–1540 körül  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



9. **Sebald Beham után:** Június, 1530–1540 körül  
Budapest, Szépművészeti Múzeum



10. **Hirschvogel-műhely:** Június, 1530–1540 körül  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum





11. **Sebald Beham után:** Július, 1530–1540 körül  
Budapest, Szépművészeti Múzeum



12. **Hirschvogel-műhely:** Július, 1530–1540 körül  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



13. **Sebald Beham után:** Augusztus, 1530–1540 körül  
Budapest, Szépművészeti Múzeum



14. **Hirschvogel-műhely:** Augusztus, 1530–1540 körül  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



15. **Sebald Beham után:** November, 1530–1540 körül  
Budapest, Szépművészeti Múzeum



16. **Hirschvogel-műhely:** November, 1530–1540 körül  
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

retük is megegyezik. Hartmut Scholz a közelmúltban publikált egy szintén a Hirschvogel-műhelyben 1538-ban és 1539-ben készült, német magángyűjteményben lévő másik üvegablak-sorozatot is, amelynek darabjai ugyancsak Beham braunschweigi rajzai nyomán készültek. A coburgi kör alakú hónapábrázolásokkal szemben ez a sorozat téglalap formájú, és ebben az esetben mind a tizenkét jelenet szinte teljesen épen fennmaradt.<sup>41</sup> A rajzétől eltérő formátum miatt erről a januári jelenetről is lemaradt a gyermek, de a többi részlet megegyezik az előképpel. Az üvegablakok létezése bizonyítja, hogy Sebald Beham rajzai a Hirschvogel üvegablakfestő-műhely mintalapjai közé tartoztak. Nyilvánvalóan ugyanott másolta le a jeleneteket a műhely egyik ismeretlen mestere, és ezek a ma Budapesten őrzött kópiák is az üvegablaktervek közé kerültek, amelyek alapján további üvegablakok készültek. Ezt

igazolja a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum-ban őrzött öt kerek üvegablak is, amelyeknek előképei a budapesti kompozíciók (7–16. kép).<sup>42</sup> Az április, június, július, augusztus és november hónapokat ábrázoló, a budapesti rajzokkal teljesen megegyező méretű ablakok ugyancsak a Hirschvogel-műhely termékei az 1530–1540 körüli időszakból.

Egy másik, négy kerek és nyolc négyszögletes kompozícióból álló, Sebald Beham köréhez köthető budapesti rajzsorozat<sup>43</sup> ugyancsak a Hirschvogel-műhelyre vezethető vissza, ugyanis fennmaradt az egyik lap nyomán a 16. század második felében, a Hirschvogel-műhelyben festett üvegablak, amely az említett kör alakú hónapábrázolásokhoz hasonlóan szintén a coburgi Callenberg-kastély gyűjteményében van.<sup>44</sup> A *Lázár fel-támasztását* ábrázoló jelenet pontosan követi a budapesti rajz<sup>45</sup> sűrű tömeget érzékeltető elrendezését, de

*desammlung des 15. bis 19. Jahrhunderts aus dem Besitz der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha.* Coburg, Stiftung der Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha'schen Familie, 2003. No. 174–175.

41 Hartmut SCHOLZ: *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg.* (Corpus vitrearum medii aevi, X/1.) Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002. I. 525–532, II. 416–427. kép.

42 Áttetsző üveg, barna, fekete és ezüst-kloridos sárga festék, átmérő: kb. 100 mm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. MM 737–739, MM 748–749. Daniel HESS–Dagmar HIRSCHFELDER:

*Renaissance, Barock, Aufklärung: Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert.* Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2010. No. 604.

43 ACHILLES-SYNDRAM 1994a (ld. 1. j.) No. 17–28.

44 JEUTTER–CLEEF–ROTH 2003 (ld. 40. j.) No. 121.

45 Toll, ecset, barna tinta, színes lavírozás, átmérő: 158 mm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Itsz. 46. ACHILLES-SYNDRAM 1994a (ld. 1. j.) No. 20.

az alakokat körülvevő tér tágasabb, és a két mű színhasználata is eltér.

Mindebből valószínűsíthető, hogy a Budapesten őrzött kétszázharminc Praun-provenienciájú német rajzból nem kevesebb, mint száz származhatott a Hirschvogel-műhelyből. Praun feltehetően akkor szerezte meg az üvegablakterveket, amikor a műhelyt 1553-tól vezető Sebald Hirschvogel (aki Augustin Hirschvogel unokaöccse volt) 1589-ben bekövetkezett halálával a nürnbergi műhely feloszlott. Paulus Praun végrendeletének és a végakaratot két évszázadon át hűségesen betartó Praun családnak köszönhető, hogy a gyűjtemény a 19. század elejéig zárt egységben fennmaradt. A több mint négyszáz, Budapesten őrzött német és olasz rajzon kívül csupán még egy nagyobb egységről, háromszáztizenkét metszetről tudható, hogy ma a coburgi grafikai gyűjteményben van, mert e műveket Franz Friedrich Anton

von Sachsen-Coburg-Saalfeld közvetlenül Frauenholz-tól vásárolta meg 1802-ben.<sup>46</sup>

Az Altenkopf okozta érzékeny veszteségek ellenére a Praun-provenienciájú rajzok a legértékesebb részét képezik a Szépművészeti Múzeum korai német rajzanyagának. A mintegy négyszázötven darabra tehető 15–16. századi német rajzegyüttesnek a fele dicséri Paulus Praun ízlését, gyűjtőszenvédélyét és Esterházy Miklósét, aki az 1804 körüli években megvásárolta a tizenegy doboznyi rajzgyűjteményt.

*Bodnár Szilvia PhD*

*művészettörténész*

*Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény*

*szilvia.bodnar@szepmuveszeti.hu*

<sup>46</sup> Christian KRUSE: Druckgraphik aus dem Praunschen Kabinett im Kupferstichkabinett Franz Friedrich Antons von Sachsen-Coburg-Saalfeld. In: ACHILLES-SYNDROM 1994b (I. d. 1. j.) 25–41.

## The Legacy of Nuremberg Workshops

*Drawings from the Praun Collection in the Museum of Fine Arts, Budapest*

Since the pioneering research of Katrin Achilles Syndram (publication of the inventories of the Praun collection; an exhibition shown in Nuremberg in 1994 as well as the reconstruction of the drawing section of the collection published in 1995) it is known that the cca. 10.000 objects assembled by the Nuremberg businessman Paulus II Praun (1548–1616) were acquired by the art dealer Johann Friedrich Frauenholz in 1801. The artworks (paintings, sculptures, drawings, prints, gems and coins) had been listed more or less detailed in two previous inventories (1616 and 1719) and then in a book written by Christoph Gottlieb von Murr in 1797. However Frauenholz realized that a new, more detailed catalogue of the prints and the drawings would considerably further their selling. So he published the list of the prints in 1802 and that of the drawings in 1804. Soon the drawings were acquired by Count Miklós Esterházy. With his collection, which was purchased by the Hungarian state in 1871, most of Praun's drawings came into the Budapest Museum of Fine Arts. Today more than 400 drawings are kept in Budapest with this early Nuremberg provenance. Our knowledge of the collection can be supplemented with some new research results. On the one hand 24 drawings can be added to the list of works that once belonged to Praun: a copy after Martin Schongauer, *The Nativity* (fig. 3), now in Besançon, which belongs to the group of works that were stolen by Joseph Altenkopf from the Esterházy collection in the mid 1850s, and a series of 23 drawings, kept in Budapest, by a

16th century anonymous artist describing the process of silk manufacturing (fig. 4).

On the other hand, it can be assumed that out of the 230 German drawings coming from the Nuremberg collection around 100 must have once belonged to the Nuremberg glass painting workshop of the Hirschvogel family. Praun tended to acquire larger groups of works from various sources. There has been no doubt that the 53 hunting scenes in Budapest by Augustin Hirschvogel came from the family's glass painting workshop, but some other drawings were never considered to have the same provenance. E. g. a cycle of drawings depicting the twelve months copied after Sebald Beham's compositions was even produced in the Hirschvogel workshop in order to save the motives. This is proven by the fact that there exist glass paintings made after both the models, i.e. after Sebald Beham's drawings (now preserved in Brunswick, fig. 5) and after the much smaller and simplified copies in Budapest (figs. 6–16).

Szilvia Bodnár

art historian

Museum of Fine Arts, Department of Prints and Drawings

szilvia.bodnar@szepmuveszeti.hu

### TÁRGYSZAVAK

Gyűjteménytörténet, Nürnberg, üveglak-festészet, Szépművészeti Múzeum, 15–16. századi német rajzművészet, Paulus Praun, Esterházy Miklós, Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Sebald Beham, Augustin Hirschvogel

### KEYWORDS

History of collections, Nuremberg, stained glass painting, Museum of Fine Arts, Budapest, 15th–16th-century German drawings, Paulus Praun, Nicolaus Esterházy, Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Sebald Beham, Augustin Hirschvogel

## Jankovich Miklós (1772–1846) és gyűjteményei

### Variációk egy nagy témára

2002-ben, amikor a magyar közgyűjtemények alapításuk kétszázadik évfordulóját ünnepelték, a Magyar Nemzeti Galéria jubileumi kiállítása Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményeinek áttekintését vállalta – az egyik örökös jogán.<sup>1</sup> Abban már akkor is megvolt a konszenzus, hogy őt tekinthetjük Széchényi Ferenc után a Nemzeti Könyvtár és a Múzeum második alapítójának, de mutatkozott némi idegenkedés életművével kapcsolatban. Ennek a hagyománynak súlyos szakirodalmi előzménye van.

Jankovich Miklós képző- és iparművészeti gyűjteményeivel elég későn kezdett foglalkozni a tudományos kutatás, miként magával a hazai gyűjtéstörténettel is. A fiatal Entz Géza (1913–1993) Hekler Antalhoz írott disszertációja – *A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig* – az utóbbit dolgozta fel 1937-ben<sup>2</sup> (hasonló, átfogó igényű áttekintésünk azóta sincs), és úgy

gondolom, hogy a fontos témát Hekler forszírozta. Ugyancsak Entz Géza volt az első, aki Jankovich gyűjtői pályáját 1939-ben elemezte.<sup>3</sup> Úttörőként, kényszerűen szűkös forrásbázison. Az eredeti, kézzel írott átadási leltárkönyvekből,<sup>4</sup> Peregriny János képtárjegyzékeiből,<sup>5</sup> Fejér György 1817-ben megjelent cikkéből,<sup>6</sup> valamint azokból a műtárgyakból kiindulva, amelyek a Magyar Nemzeti Múzeumban és a Szépművészetiben számára hozzáférhetők voltak. Nem csoda, hogy a kép egyoldalúra sikeredett, és a *magyar tárgyakat* gyűjtő Jankovich portréjának körvonalait erősítette meg. Ez a harmincas évek végén született kép évtizedeken át érvényben maradt; a gyűjtőt és gyűjteményét sikerült a művészettörténet-írás előtt megoldott problémává, vagyis szinte teljesen érdektelenné tenni. Sokat javított ezen a helyzeten a Belitska-Scholtz Hedvig szerkesztette tanulmánykötet 1985-ben.<sup>7</sup> Bár akkortájt számunkra,

1 Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei. Szerk. Mikó Árpád. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2002.

2 ENTZ Géza: *A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig*. Budapest, [szerző kiadása], 1937. Reprintje, Bobó Sándor utószavával: Miskolc, 1996. (A Miskolci Egyetem Művelődéstörténeti és Muzeológiai Tanszékének kiadványa). A reprintre Feld István volt szíves felhívni a figyelmem.

3 ENTZ Géza: Jankovich Miklós, a műgyűjtő. *Archaeologiai Értesítő*, Ú. F. 52. 1939. 165–186.

4 Ezeket korábban (még 2001-ben is) a Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Osztályán őrizték (én is ott tanulmányozhattam a sorozatot, az osztályvezető, Gerelyes Ibolya szíves engedélyével és segítségével). Jelenleg a Központi Adattárban vannak: *Collectio annulorum Graecorum et Romanorum ab Hungaris usuatorum, aut in regno Hungariae repertorum*; – porro annulorum sigillarium Hungaricorum; – denique annulorum luxus sexus utriusque Hungaricorum; Apparatus varii profani et sacri usus, e Collectione Spectabilis Domini Nicolai Jankovich Museo Nationali Hungarico resignati; Collectio armorum diversi generis Spectabilis Domini Nicolai Jankovich, Museo Nationali Hungarico resignatorum; Collectio imaginum, anaglyphorum, et monumentorum e lapide, ligno etc. elaboratorum, e collectione Spectabilis Domini Nicolai Jankovich Museo Nationali Hungarico resignatorum; Ornatus pretiosi aurei et

argenti, Graeci, Romani et Medii Aevi, e collectione Spectabilis Domini Nicolai Jankovich Museo Nationali Hungarico resignati; Consignatio scyphorum phialarum, poculorum, scutellarum, cyathorum, calicum et cantharorum e collectione Spectabilis Nicolai a Jankovich Museo Nationali Hungarico resignato; Elenchus pignorum Nicolao-Jankovichianorum, e domo fiduciaria Pesthinseni relictorum, et ad proprietatem Musei Nationalis Hungarici a Spectabili Domino vendente resignatorum. Az ezekben szereplő sorszámok ma is érvényes leltári számok (a fegyvergyűjtemény kivételével, amit átletároltak), a gyűjteményben élő leltárkönyvként kezelték őket. Lásd még: Kiss Erika: Rómer Flóris és az ötvösség kutatása. In: *Archaeologia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris munkásságáról születésének 200. évfordulóján*. Szerk. KERNY Terézia–Mikó Árpád. Budapest, MTA BTK, 2015. 152–155.

5 PEREGRINY János: *A Magyar Nemzeti Múzeum képtárának festményei és grafikái állaga*, I–II. Budapest, Athenaeum, 1909.

6 FEJÉR György: T. Vadassi Jankowics Miklós' Gyűjteményeiről, és a Régiségei között található két ismételten Emlékekről, eddig meg nem magyarázott írásokról. *Tudományos Gyűjtemény*, 1. 1817. IX. 3–46.

7 Jankovich Miklós, a gyűjtő és mecénás (1772–1846). *Tanulmányok*. Szerk. BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig. (Művészettörténeti Füzetek, 17.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985.



1. *A madarak és halak teremtése*, elefántcsont faragvány, 1084 körül  
Budapest, Iparművészeti Múzeum  
(reprodukción: Jankovich Miklós 2002. 106.)

fiatalabb muzeológusok számára – Mojzer Miklós és munkatársai barátai környezetében<sup>8</sup> – jó ideje gyanús volt, hogy a közgyűjtemények osztódása, racionalizálása sok mindent félresodorhatott Jankovich gyűjteményéből, és a régi művészetet is más összefüggésekbe láttuk illeszkedni, mint a harmincas évek végén látni lehetett – mégis nagy meglepetés volt szembesülni 2001–2002-ben a gyűjtemény egykori sokféleségével és páratlan gazdagságával.

Lássunk erre példákat. Az Iparművészeti Múzeum kétszer is vett át nagyobb mennyiségben műtárgyakat a Nemzeti Múzeumtól, egyszer a 19. század vége felé (1877-ben), másodszor pedig az 1930-as évek második felében.<sup>9</sup> Az Iparművészeti gyűjteményeiből került elő a legtöbb kapitális darab, amelyeknek eredeti provenienciája teljesen feledésbe merült. (Az átleltározáskor forrásként csak a Nemzeti Múzeum szerepelt.) Az eredeti kéziratolt leltárkönyveket olvasva bukkantak elő a Jankovich-gyűjtemény elefántcsont faragványai, köztük olyan fő művek, mint a salernói antependium egyik táblája, *A madarak és halak teremtése*<sup>10</sup> (1. kép) (ennek még Balogh Jolán sem tudta kideríteni eredeti provenienciáját<sup>11</sup>), vagy egy késő Karoling-kori *Kálvária*-tábla.<sup>12</sup> Az ötvösgyűjtemény állandóan szereplő híres fő művei, mint például a Ludvig Krug kagylólap domborművekkel ékesített késő gótikus, fedeles díszserlege,<sup>13</sup> egy szépséges, 17. századi tengericsiga-serleg<sup>14</sup> és egy tengeri csikópár, a lipcsei Elias Geyer munkája a 16. század legvégéről,<sup>15</sup> 17–18. századi, elefántcsont köpenyes kupák,<sup>16</sup> egy elefántcsont serleg (ezt csak utóbb, 2010-ben azonosítottuk),<sup>17</sup> állatalakos díszedények<sup>18</sup> és így tovább. Meglepetésképp jöttek elő a kerámia- és üvegtárgyak (ilyenekről korábban nem tudtunk), így egy siegburgi ónfedeles kőcserép edény,<sup>19</sup> vagy egy elegáns, 17. századi cseh üvegkorsó.<sup>20</sup> Kiváló darabok, amelyek nem Magyarországon készültek. Volt egy habán korsója is.<sup>21</sup> Néhány ilyes darab már korábban ismertté vált az Iparművészetiből, így a 16. század utolsó negyedében, Nürnbergben készült harangvirág serleg<sup>22</sup> vagy a fedeles, talpas szerpentinkő serleg,<sup>23</sup> amelyek Jankovichhoz (utóbb hamisnak bizonyult) magyar provenienciával kerültek. A strucctojás serleget Marczibányi Istvántól szerezte;<sup>24</sup>

8 Mojzer Miklóson kívül elsősorban Mravik Lászlóra szeretnék utalni, aki nagyon sokat foglalkozott a magyarországi műgyűjtés történetével. Jankovich Miklós gyűjteménye iránt különösen erősen érdeklődött, és a Magyar Nemzeti Galéria Jankovich-kiállításának is egyik kezdeményezője volt. Lásd Mravik László: Jankovich Miklós és a magyarországi műgyűjtés a 19. század első felében. In: *Jankovich Miklós 2002. (Id. 1. j.)* 341–399.  
9 Lásd Horváth Hilda: Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményének története. In: *Az idő sodrában. Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeinek története.* Szerk. PATAKI Judit. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2006. 24–25, 71–74. A kötet katalógusrésze is tudta hasznosítani a 2002-ben felismert és közzétett eredményeket.  
10 Jankovich Miklós 2002. (Id. 1. j.) 106–107. (53. sz.) (MAROSI Ernő)  
11 BALOGH, Jolán: *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. IV–XVIII. Jahrhundert.* I–II. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. I., 32–34. (No. 6.) II., Abb. 7.  
12 Jankovich Miklós 2002. (Id. 1. j.) 104–105. (51. sz.) (MAROSI Ernő)  
13 Uo. 123–125. (69. sz.) (PANDUR Ildikó)

14 Uo. 157. (114. sz.) (PANDUR Ildikó)  
15 Uo. 135–136. (80. sz.) (PANDUR Ildikó)  
16 Uo. 144–145. (93. sz.) (BÉKÉSI Éva), 159–160. (117. sz.) (BÉKÉSI Éva)  
17 MIKÓ ÁRPÁD: Elefántcsontserleg Jankovich Miklós gyűjteményéből az Iparművészeti Múzeumban. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 293–296.  
18 Bagoly alakú palack: Jankovich Miklós 2002. (Id. 1. j.) 131–132. (75. sz.) (PANDUR Ildikó); Szarvas alakú díszedény: Uo. 132–133. (77. sz.) (PANDUR Ildikó); Teve alakú díszedény: Uo. 134–135. (79. sz.) (BÉKÉSI Éva); Medve alakú díszedény: Uo. 156. (111. sz.) (PANDUR Ildikó)  
19 Uo. 200–201. (180. sz.)  
20 Uo. 201–202. (182. sz.)  
21 Uo. 201. (181. sz.); DIÁNA RADVÁNYI–LÁSZLÓ RÉTI: *Ceramic Art of the Habans.* Budapest, Novella Könyvkiadó, é. n. 151. (207. tétel)  
22 Jankovich Miklós 2002. (Id. 1. j.) 138. (83. sz.) (BÉKÉSI Éva)  
23 Uo. 128–130. (73. sz.) (PANDUR Ildikó)  
24 Uo. 143–144. (91. sz.) (PANDUR Ildikó)



2. Ún. nagyváradí misekannák, 1510-es évek  
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

a fiktív Báthory-eredet is tőle származott, és nem Jankovich „ötlete” volt.

Néha a magyarországi proveniencia komoly tudományos feladványt generál. Az ún. nagyváradi misekannapár Totesz Izsák, Jankovich egyik állandó „beszállítója” közvetítésével került Marosvásárhelyről a gyűjtőhöz (2. kép),<sup>25</sup> és ha ezt az adatot nem rögzítették volna legalább az átadáskor, nehezebben tudnánk a hazai ötvösművészet történetébe beilleszteni. Totesz révén igen sok ékszerhez jutott Jankovich, amelyek között olyan fő művek vannak, amilyeneket csak a fraknói Esterházy-kincstárban találunk nagyobb számban.<sup>26</sup> Ezeknek a készítési helyét olykor nem is lehet meghatározni (elég végiglapozni a katalógusokat), csak származásuk köti őket Magyarországhoz. Ami nekünk bőven elég ahhoz, hogy a saját nemzeti patrimoniumunkba jussoljuk, de belegondolni is szédítő, hogy a magyarországi művészet történetének kora újkori arany ékszerei közül milyen hányad származik Jankovich gyűjteményéből. A kézzel írott leltárkönyv proveniencia-adatai hol hihető, hol kevésbé azok, erről sokat elmélgedtünk a 2002-es katalógusban.<sup>27</sup> Az Izabella királynéval kapcsolatba hozott tárgyak esetében például akkoriban erősen kritikusak voltunk, de ma már úgy véljük, hogy az opálos függő (násfá) esetében a verbális tradíció hitelességét sincs okunk *kategorikusan* kizárni.<sup>28</sup> Azt hiszem – és nem csak ennek okán –, hogy a „magyar vagy egyetemes” kérdés föltevése a hazai használatú kora újkori ékszerek esetében meglehetősen felesleges.

Entz Géza 1939-ben megjelent Jankovich-cikke különösen sokat foglalkozott a gyűjtemény képeivel, a *Catalogus Imaginum* című leltárkönyv tételeivel. Pontosan érzékelte, hogy itt sem csupán a „magyar” képek foglalkoztatták a gyűjtőt, hanem érdeklődése kiterjedt az európai művészetre is. Entz Géza 1985-ben megjelent

rövid írásában visszatért a témára.<sup>29</sup> Információit több mű esetében Garas Klára pontosította 2002-ben.<sup>30</sup> Ekkor három helyről hordtuk össze a képeket egyetlen, tágas terembe: a Nemzeti Múzeumból, a Szépművészeti Múzeumból és a Magyar Nemzeti Galériából. Sem a művek kvalitása, sem összetételük nem volt méltatlan a gyűjtemény többi részéhez. A 19. század első harmadának Magyarországon relatíve jelentős festménykollekciónak számított. Középkori fatáblák éppúgy akadtak közöttük, mint 18. századi vászonképek, és néhányuk a Szépművészeti Múzeum állandó kiállításának becses darabja. Az attribúciók zöme természetesen mára megváltozott; a listákat vezető *Madonna*-képet nem Raffaello festette (most Prospero Fontana attribúcióval fut);<sup>31</sup> az egykor Zsámboki János arcképeként regisztrált portré modellje ma ismeretlen, alkotóját viszont Tintoretto környezetében vagy magában a mesterben látjuk.<sup>32</sup> Azok a portrék, amelyek jobb híján magyarok maradtak, a Történelmi Képcsarnok törzssanyagához tartoznak.<sup>33</sup> Különös jelentőségű az a táblaképgyűjtes, amelynek részletes leírására a nagy árvíz miatt nem került sor, amelyet a leltárkönyv szerint részben Magyarországon vásárolt.<sup>34</sup> Ez a képeinek körülbelül a harmadát tette ki. Ebben az időszakban már bőven kezdtek elszéledni a szétbontott, szétszedett szárnyasoltárok táblái a műkereskedelemben. (Gondoljunk MS Mester selmecbányai oltárának lille-i képére.<sup>35</sup>) E táblák közül azok, amelyekhez elődeink nem találtak egyetemes attribúciót, a Régi Képtár helyett a Régi Magyar

25 Uo. 164. (124. sz.) (Kiss Etele) Lásd újabban: Evelin WETTER: *Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn*. Ostfildern, Thorbecke, 2011. 235. (Nr. 2.)

26 Összességükben: *Műtárgyak a fraknói Esterházy-kincstárból az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében*. (Thesaurus Domus Esterhazyanae, I.) Szerk. SZILÁGYI András. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2014. 205–248. A töredékekről külön: *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. Szerk. MIKÓ ÁRPÁD–VERŐ Mária. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008. I. 340–347. (SIMONVI István katalógustételei)

27 Például Biczó Piroska: A „lelet” mint gyűjteményi tárgy. Provenienciaproblémák. In: *Jankovich Miklós 2002. (I. j.)* 24–29.

28 Opálos függő, az ún. Izabella-násfá: Uo. 179–180. (148. sz.) (Kiss Erika) Más eset a láncé, az ún. Izabella-láncé: Uo. 190–191. (163. sz.) (Kiss Erika)

29 ENTZ Géza: A Jankovich-gyűjtemény festményeiről. In: *Jankovich Miklós 1985. (I. j.)* 79–81.

30 GARAS Klára: Jegyzetek Jankovich Miklós képgyűjteményének történetéhez. In: *Jankovich Miklós 2002. (I. j.)* 16–18.

31 Uo. 69–70. (15. sz.) (TÁTRAJ Vilmos)

32 Uo. 72–73. (17. sz.) (TÁTRAJ Vilmos)

33 Esterházy Miklós képmása, 1645: Uo. 80–81. (24. sz.) (BASICS Beatrix); Lőrántffy Zsuzsanna állítólagos képmása, 17. század: Uo. 85. (28. sz.) (BASICS Beatrix); Absolon Dániel képmása, 17. század: Uo. 85–86. (29. sz.) (BASICS Beatrix); Sigfried Kollonich képmása, 17. század (?) Uo. 86. (30. sz.) (BASICS Beatrix); David Richter: II. Rákóczi Ferenc, illetve felesége, Sarolta Amália hesseni hercegnő képmása, 18. század eleje: Uo. 87–88. (32. sz.) (BASICS Beatrix); Koháry István képmása, 18. század első negyede: Uo. 88–89. (33. sz.) (BASICS Beatrix) stb.

34 A sokat, sokak által emlegetett szöveg magyarul és latinul: Uo. 47. (MIKÓ ÁRPÁD)

35 „Magnificat anima mea Dominum.” MS Mester Vizitáció-képe és selmecbányai főoltára. Szerk. MIKÓ ÁRPÁD–POSZLER Györgyi. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1997. 171–175. (III. sz.) (POSZLER Györgyi). Az, hogy a lille-i kép csakugyan a sorozat része (amint ezt Genthon István feltételezte), csak az után vált egyértelművé, hogy a festmény megérkezett Budapestre, s kicsomagoltuk. A katalógusba ez a felismerés már nem kerülhetett bele, de mára konszenzussá vált. Vö. például: *A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményei. Kalauz*. Szerk. GOSZTONYI FERENC–VESZPRÉMI Nóra–CSEH Szilvia. Budapest, Vince Kiadó, 2007. 27. (MIKÓ ÁRPÁD)



Gyűjteménybe kerültek;<sup>36</sup> attól tartok, egyikük-másikuk örökre rébusz marad. Mindenesetre az a *Szent Pál*-tábla, amely ma Ulrich Mayer (Mair) műveként a Régi Képtár német szekcióját erősíti (kint szokott lenni az állandó kiállításon), eredetileg nem ebbe a részlegbe tartozott, és kiállítási pályafutását a 19. század végén magyar képként kezdte (3. kép).<sup>37</sup> Jankovich gyűjteményének eme részében még óriási lehetőségek rejlenek. Azok a képek is új életre kelhetnek, amelyeket a 19. század végén – a modern szemléletű múzeumokban – le-sajnáltak. Így találtuk meg a Szépművészeti Múzeum 2002-ben még létezett, ún. selejtraktárában Jankovich több tábláját is, például Hunyadi Jánosnak azt a fiktív – „Oláh Bajszos formában lerajzolt, és Viaszfestékek kőre mázolt” – portréját, amely egyébként Marczibányi Istvántól jutott hozzá,<sup>38</sup> s amelyet oly lelkesen írt le a Kazinczy Ferencnek szóló levelében 1825-ben.<sup>39</sup> Rossz helyre osztották be a Nemzeti Múzeumban, mert a Történelmi Képcsarnokban kellett volna hagyni. Éppoly kordokumentum ugyanis, mint sok más fiktív portré a 17–18. századból. Persze, ami a Nemzeti Múzeumban maradt, arról a portréfikció máig nem tudott lekopni.<sup>40</sup> Kerültek el innen táblaképek egyébként a 19. század végén vidéki múzeumokba is. Laurának – Petrarca múzsájának – képzeletbeli arcképe Temesvárra, a Délmagyarországi Múzeumba jutott.<sup>41</sup> Temesvárort őrzik ma is, számontartva eredeti származását.<sup>42</sup> (Jankovich vásárolt egy elefántcsont fésűt is, amelyről azt tartotta a hagyomány, hogy Lauráé volt.<sup>43</sup>)

Az éremgyűjtemény az egyik leggazdagabb kollekciója volt Jankovichnak, és ez az a rész (a díszfegyvereké mellett), amely érintetlenül egyben maradt mind a mai napig.<sup>44</sup> Gyakran említi a kutatás, hogy antik aranyait



3. **Ulrich Mair:** *Szent Pál*, 15. század utolsó harmada  
Budapest, Szépművészeti Múzeum  
(reprodukció: Jankovich Miklós 2002. 61.)

36 Jankovich Miklós 2002. (I. 1. j.) 50–51. (2. sz.) (POSZLER Györgyi), 52–54. (3–4. sz.) (TÖRÖK Gyöngyi); Uo. 55–61. (6–7. sz.) (POSZLER Györgyi); Uo. 65–68. (11–13. sz.) (TÖRÖK Gyöngyi); Uo. 79–80. (23. sz.) (MIKÓ Árpád)

37 Uo. 61–62. (8. sz.) (FÁBRI Eszter)

38 Uo. 100–101. (47. sz.) (RADVÁNYI Orsolya)

39 Idézi ENTZ 1937. (I. 2. j.) 82. Forrás: *Kazinczy Ferenc levelezése*, XIX. Közzéteszi VÁCSZY János. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1909. 163–164. (4375. sz.) (Pest, 1824. július 24.)

40 Ilyen például az fiktív Lórántffy Zsuzsanna-portré.

41 Jankovich Miklós 2002. (I. 1. j.) 47. 2002-ben úgy tudtuk, háborús veszteség. Lásd a következő jegyzetet!

42 MARIUS CORNEA: *Pictură europeană secolele XV–XX în Muzeul de Artă Timișoara*. Timișoara, Brumar, 2005. 18–19. (10. sz.) – Az adatot Székely Sebestyénnek köszönhetem.

43 Jankovich Miklós 2002. (I. 1. j.) 205–206. (186. sz.) (VADÁSZI Erzsébet)

44 Válogatott aranyai: Uo. 306–317. (295–343. sz.) (TORBÁGYI Melinda Judit és TÓTH Csaba)

Viczay Mihállyal elcserélte magyar régiségekért. A hír ősforrása Fejér György cikke a *Tudományos Gyűjtemény*-ben, és 1817-ben pozitív volt a csengése.<sup>45</sup> Ahogy emelkedett azonban a klasszikus antikvitások ázsiója, úgy romlott később Jankovich megítélése. Nos, az egyik „magyar régiség” – amit amúgy Viczay sem átalított Pray Györgytől megszerezni – a Margit-legenda volt, az a nyelvemlékünk, amelyet Ráskai Lea másolt a Nyulak szigetén 1510-ben, és Árpád-házi Szent Margit legendájának a legfontosabb szövegforrása.<sup>46</sup> Mellesleg eredeti, budai reneszánsz kötéstábláit is megőrizte.<sup>47</sup> Jankovich hatvanöt darab görög és római aranypénzt adott érte. Hasonló úton és áron került a Patrona Hungariae-násfa is a tulajdonába.<sup>48</sup> Maradt még neki így is elég antik és bizánci aranya,<sup>49</sup> a kora újkori magyar pénzeknek pedig valóságos tárházát hozta létre, köztük a talán legszebb magyar aranypénzzel, Apaí Mihály erdélyi fejedelem százdukátosával (1674).<sup>50</sup> 2002-ben kiállítottuk V. Ferdinánd harmincdukátos koronázási emlékérmét (Joseph Daniel Böhm műve, 1830),<sup>51</sup> de csak nemrég derült ki róla, hogy mindössze egy darab készült aranyból, vagyis ez épp az a példány, amelyet az uralkodó a koronázás után az oltárra helyezett, szinte az ordóban rögzített, kötelező adományként (*Opferpfennig*). Miképpen szerezte meg Jankovich a pozsonyi káptalantól, nem fogjuk megtudni, de nem sokat várt vele, mert a verdefényes, gyönyörű darab az első gyűjteménnyel jutott a Nemzeti Múzeumba.<sup>52</sup> Nem ez volt az egyetlen koronázási érme.<sup>53</sup>

Hogy visszakanyarodjam, egyetlen pillanatra, az antik érmekhez: a kutatás egyik komoly buktatója, ha Jankovich gyűjteményeinek súlyát az antik művek gyűjtésével mérjük. Egyébként is félreértés volna, ha csupán

ezt tekintenénk a 19. századi hazai műgyűjtés zsinórmértékének. Legfeljebb lakmuspapírja lehet. Egyébként voltak Jankovichnak antik műtárgyai, egy márványbűszk (egy 2. századi női portré) és sok gemma. Előbbi a Szépművészeti Múzeum állandó kiállításának szép darabja (Jankovich özvegye ajándékozta a Nemzeti Múzeumnak),<sup>54</sup> utóbbiak a második gyűjtemény árverezésekor szóródtak szét, és egy részük – erre Szilágyi János György hívta fel a figyelmet – a bécsi Kunsthistorisches Museumba jutott. Jankovichot nem érdekelte különösebben a klasszikus antikvitás. A középkortól kezdve viszont minden, egészen a saját koráig. Gyűjtő volt, nem teoretikus.

Jankovich Miklós nemcsak szenvedélyes – az eszteleniségig szenvedélyes – műgyűjtő volt, hanem a reformkori literátus értelmiség tipikus képviselője is. Foglalkozott tudományos kutatással, egyik alapítója volt a *Tudományos Gyűjtemény*nek, szervezkedett a Nemzeti Színház ügyében és így tovább. Tudományos érdeklődése bizonyára közrejátszott abban, hogy a Kamara levéltárának selejtezésekor iratok tömegét mentette meg a papírmalomtól, s ezek (és középkori oklevelei, ezres nagyságrendben) képezték a Múzeum levéltári gyűjteményének alapjait. Feliratokat gyűjtött, rajzokat római kori és középkori sírkövekről, mert a múltnak ez a – literátus – része is érdekelte. Ennek a tevékenységnek elengedhetetlen kelléke volt a könyvtár. Némi pátosszal szólva, a mindenkori szellemi élet színtere. Entz Géza ezt a hatalmas részt annak idején teljesen kihagyta, mert a szigorúan vett műgyűjtéstörténethez *per definitionem* nem tartozott hozzá. Az 1985-ben megjelent tanulmánykötetben Berlász Jenő 1973-ban írt cikkét közölték újra,<sup>55</sup> így került *pro forma* művészeti-

45 FEJÉR 1817. (ld. 6. j.) 22.

46 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 238–240. (224. sz.) (Ács Pál) Legújabbban: Lázcs Sándor: *Apácaműveltség Magyarországon a XV–XVI. század fordulóján. Az anyanyelvű irodalom kezdetei*. Budapest, Balassi Kiadó, 2016. passim.

47 SZ. KOROKNAV ÉVA: *Magyar reneszánsz könyvkötések. Kolostori és polgári műhelyek*. (Művészettörténeti Füzetek, 6.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973. 67. (87. sz.)

48 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 178–179. (147. sz.) (Kiss Erika)

49 2002-ben csak az aranyból válogattunk: Uo. 306–308. (295–306. sz.) (TORBÁGYI Melinda Judit)

50 B. SEY Katalin–GEDAI István: *Éremkincsek*. Budapest, Helikon Kiadó, 1972. 40. (69. sz.)

51 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 317. (342. sz.) (TORBÁGYI Melinda Judit)

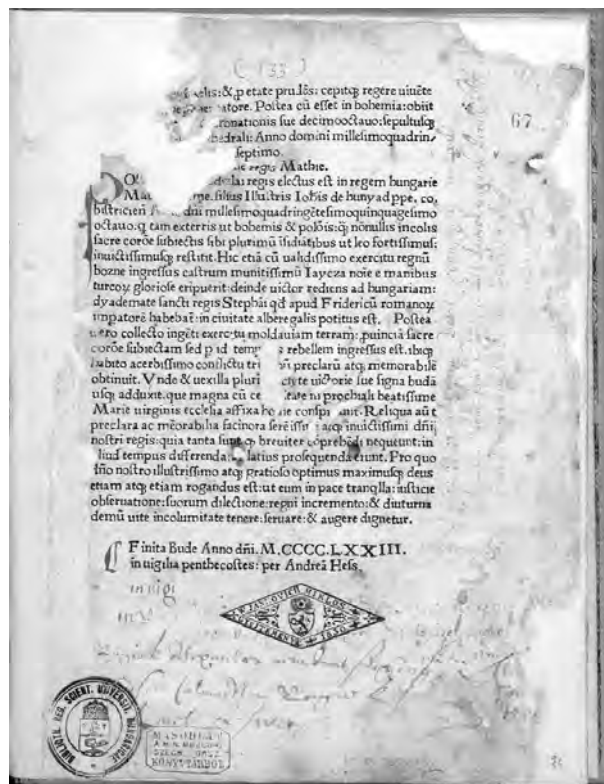
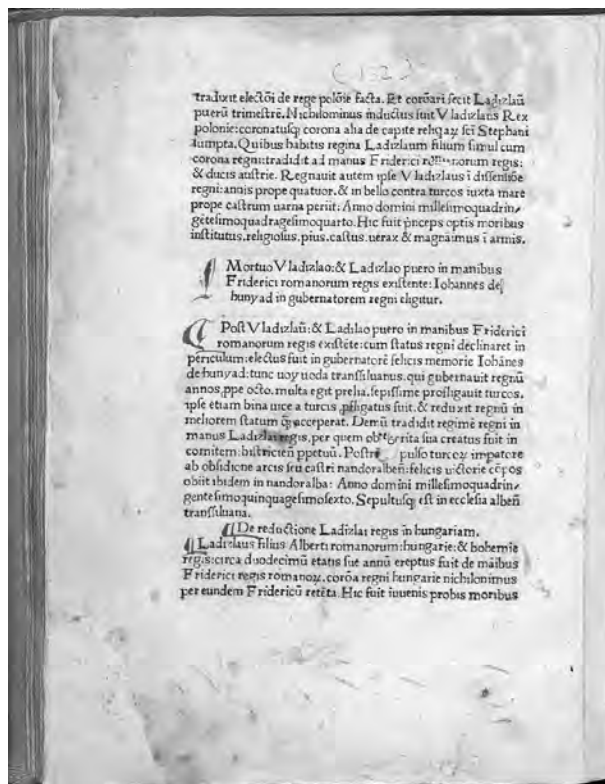
52 PÁLFFY Géza–SOLTÉSZ Ferenc Gábor–TÓTH Csaba: *Coronatus in regem Hungariae... Medalie de încoronare ale regilor Ungariei. / A magyar uralkodókoronázások érmei*. Szerk. BERTÓK Krisztina. Kolozsvár–Budapest, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei–Magyar

Nemzeti Múzeum, 2016. 193.

53 Például Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 315. (334–335. sz.) (TORBÁGYI Melinda Judit). Lásd újabban: SOLTÉSZ Ferenc Gábor–TÓTH Csaba–PÁLFFY Géza: *Coronatio Hungarica in nummis. A magyar uralkodók koronázási érmei és zsetonjai*. Budapest, MTA BTK Történettudományi Intézet–Magyar Nemzeti Múzeum, 2016. V. Ferdinánd felajánlási érme: 262–263 (261. sz.). Más, hasonló példák Jankovich Miklós gyűjteményéből: II. Lajos: 60–61. (9–11. sz.); III. Ferdinánd: 109. (73. sz.); I. Lipót: 130. (93. sz.); I. József: 148. (110. sz.); 167. (149. sz.); III. Károly: 186. (175. sz.); Erzsébet Krisztina: 205. (207. sz.); Mária Terézia: 211. (210. sz.); 212. (214. sz.); 214. (217. sz.); 217. (225. sz.); 218. (228. sz.); Mária Ludovika: 249. (254. sz.); Karolina Augustza: 254–255. (255–256. sz.)

54 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 101. (48. sz.); NAGY Árpád Miklós: *Classica Hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik gyűjteményének első évszázada (1908–2008)*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2013. 21., 32. j.

55 BERLÁSZ Jenő: Jankovich Miklós pályaképe és könyvtári gyűjteményei. In: *Jankovich Miklós 1985*. (ld. 7. j.) 23–78. (A tanulmány eredetileg az OSZK Évkönyvében jelent meg, 1973-ban.)



4. Chronica Hungarorum, 1473

kolofón: Andreas Hess, Buda, 1473. pünkösöd előestéje (június 5.), Budapest, Egyetemi Könyvtár

történeti összefüggésbe Jankovich könyvgyűjteménye, amelynek csupán a nyomtatott anyaga az átadáskor – az egyleveles nyomtatványokat is tekintetbe véve – 62 000 egységet számlált.

Ez a hatalmas szám Berlász következtetése. Ő tárta föl és írta meg részletesen a gyűjtemény történetét, de nem tudott elmélyülni a tartalmában. Jankovich gyűjtési stratégiáját látva feltűnik, hogy nem egy 19. század végi értelemben vett *Bibliotheca Hungarica* összeállítása volt a célja. A könyvgyűjtemény osztályából világossá válik: számára nem létezett külön Magyarország, hanem az ország a nagyobb szomszédságával együtt; a régi magyar művelődés az ország határain belül sem önmagában, hanem teljes környezetével együtt. Miért lett volna másképp a többi gyűjteménnyel?

Jankovich egyik legnagyobb korai tróféája is könyv volt, Hess András 1473-ban nyomtatott *Budai krónikája*, az első Magyarországon nyomtatott könyv (4. kép).<sup>56</sup> 1791-ben kezdte el „üldözni” és 1796-ban szerezte meg, huszonnégy éves korában. Széchényi Ferenc könyvtárában nem volt belőle példány. 2002-ben ezt is kiállítottuk, de akkor még nem lehetett pontosan tudni, miként került át az Egyetemi Könyvtárba. Nemrég derítettük ki, hogy Mátyás király budai palotájának ott őrzött vörösmárvány faragványaiért adta cserébe a Nemzeti Múzeum 1874-ben.<sup>57</sup> Jankovichnak corvinái is voltak – ebben is lekörözte Széchényit, akinek egy sem jutott –; már 1817-ben tulajdonában volt a Curtius Rufus-corvina,<sup>58</sup> és később megszerezte – nem tudni, mikor és hogyan – az Illésházy-könyvtárból a Ransanus-kódexet.<sup>59</sup> (5. kép)

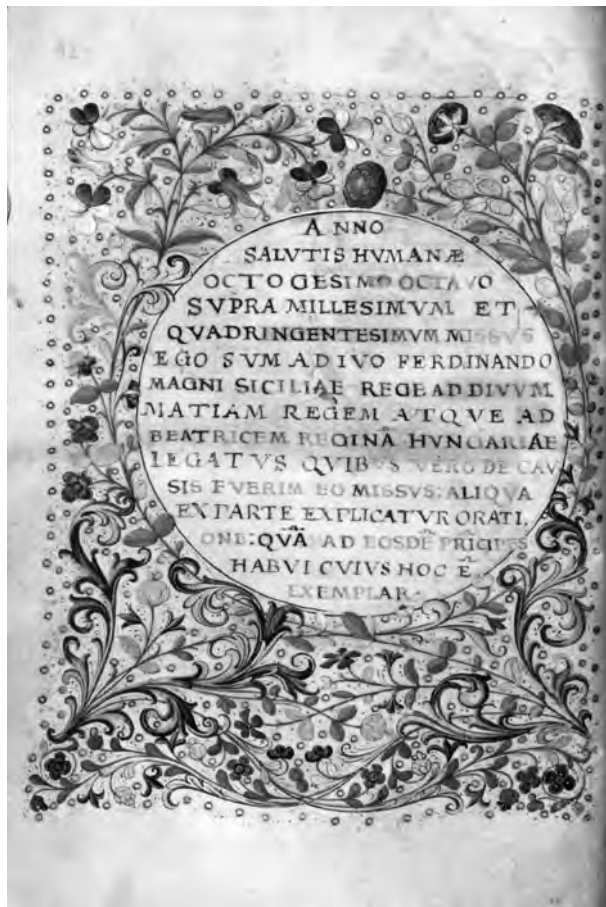
56 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 263–264. (243. sz.) (Mikó Árpád)

57 FARKAS Gábor Farkas–Mikó Árpád: Régi kövek, régi könyvek. A Budai Krónika Jankovich-példánya és az Egyetemi Könyvtár régi kőgyűjteménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 62. 2013. 1–16.

58 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 223. (206. sz.) (Mikó Árpád); újabban:

Mikó Árpád: Egy archeológus a művészettörténetben, I. In: *Archaeologia és műtörténet* 2015. (ld. 4. j.) 174–175.

59 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 224–226. (208. sz.) (Mikó Árpád) Újabban: ZSÚRÁN Edina: Egy archeológus a művészettörténetben, II. In: *Archaeologia és műtörténet* 2015. (ld. 4. j.) 198.



5. **Pietro Ransano:** *A magyarok történetének rövid foglalata*, 1489–1490 (Petrus Ransanus: *Epithoma rerum Hungararum*), Budapest, Országos Széchényi Könyvtár

Az Országos Széchényi Könyvtár 12. századi görög *Tetraeu angelionját* is Mátyás király könyvtárából származónak tudta a gyűjtő,<sup>60</sup> méghozzá úgy, hogy 1686-ban találták volna Budán, s innét került a Carpzow-gyűjteménybe, amelynek árverésén 1804-ben megvette – ugyanakkor, amikor Luther saját kezűleg írt végrendeletét is. A pergamenre nyomott Thuróczy-krónikájáról viszont Borsa Gedeon mutatta ki, hogy a Corvinához tartozott.<sup>61</sup> Kódexei között a latin nyelvű volt a legtöbb,<sup>62</sup> de a szintén nagyszámú német<sup>63</sup> mellett holland, görög és héber nyelvű középkori kézirata is voltak. Még nagyobb szá-

mú újkori kézirat csatlakozott ezekhez, köztük arab,<sup>64</sup> török<sup>65</sup> és örmény nyelvű munkák is. 1807-ben vásárolta meg Ribay György evangélikus lelkész hagyatékát, ezt a szláv nyelvű kéziratokból és régi nyomtatványokból álló, különösen jelentős gyűjteményt.<sup>66</sup>

A nem magyar nyelvű kéziratok között olykor akadnak hungaricumok, olykor nem. Az Országos Széchényi Könyvtár legszebb héber kódexe, a pazarul illuminált *Mordecháj könyve* a híres pozsonyi rabbi, Mose Szofér, a *Hatam Szofér* tulajdonában volt,<sup>67</sup> a másik szintén illusztrált kódexnek – *Mózes öt könyve a Targum Onkelossal* – nincs

60 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 248–249. (233. sz.) (Mikó Árpád)

61 Uo. 269–271. (250. sz.) (W. SALGÓ Ágnes)

62 Uo. 217–228. (200–212. sz.) (MADAS Edit, SARBAK Gábor, MIKÓ ÁRPÁD)

63 Uo. 235–237. (220–222. sz. (VIZKELETY András)

64 Uo. 260–262. (239–241. sz.) (ORMOS István)

65 Uo. 259, 262 (238., 242. sz.) (DÁVID Géza)

66 Például egy egyházi szláv fordítású, díszes Evangéliumos könyv: Uo. 249–251. (234. sz.) (LILIJA BEREZSNAJA)

67 Uo. 255–259. (237. sz.) (ORMOS István). A Hatam Szoférra legújabban: KOMORÓCZY Géza: *A zsidók története Magyarországon*. I–II. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2012. I. 991–998, a kódex: 993.

magyar vonatkozása.<sup>68</sup> Nem tudni, honnét került hozzá az egyetlen Magyarországon őrzött hódoltsági defter, a nógrádi szandzsák összeírása, mert a kézirat Isztambulból jutott vissza Európába.<sup>69</sup> Került hozzá török kézirat a budavári nagymecset, vagyis a török kori Mátyás-templom könyvtárából,<sup>70</sup> de volt Korán-kézirata possessor-bejegyzés nélkül is.<sup>71</sup> Hosszasan lehetne sorolni a raritásokat, amelyeknek semmi közük nem volt Magyarországhoz. Német kéziratai egy részét 1895-ben a Széchényi Könyvtár ezéért adta át könnyű szívvel a Hunyadi-levéltárért cserébe. Ezek mai hollétét külön ki kellett deríteni.<sup>72</sup>

Természetesen igyekezett minél több magyar nyelvemléket megszerezni, ilyen volt a Ráskai Lea által másolt Krisztina-legenda<sup>73</sup> és a Horvát-kódex,<sup>74</sup> de főképp a Margit-legenda, a nagybecsű szöveg legfontosabb kézírata, amelyet már említettem.<sup>75</sup> Hozzá jutott a Jordánszky-kódex elejéről levált töredék is.<sup>76</sup> Hazai vonatkozású kéziratok közül egyetlen csoportot emelek még ki: módszeresen gyűjtötte a magyarországi reformáció különféle ágazatainak teológiai irodalmát, kéziratokat, nyomtatványokat, amelyek közül olyan unikális, Szentháromság-tagadó forrás is akad, amelyet a kutatás csak mostanában dolgozott fel teljes mélységében.<sup>77</sup> A katolikus Jankovich toleráns volt; így adományozhatta Luther eredeti, saját kezűleg írt végrendeletét és több magyarországi vonatkozású iratot (pl. Melanchthon leveleit) a pesti evangélikusoknak.<sup>78</sup> A pesti református gyülekezet két 17. századi fedeles ezüstserleget kapott tőle,<sup>79</sup> a kecskeméti reformátusok pedig Sylvester János Újtestamentumának eredeti, Sárvárott 1543-ban nyomtatott példányát.<sup>80</sup> Ma is őrzik. A rácalmási ró-

mai katolikus plébániatemplomnak középkori kelyhet adományozott.<sup>81</sup> Rácalmáson volt a család kúriája.<sup>82</sup>

Az általa létrehozott mű egésze sokkal, de sokkal gazdagabb és bővebb, mint amit korábbi elemzői, méltatói alkottak róla. Gondolnunk kell arra, hogy hosszú élete során ő is változott. Az 1790-es években kezdett gyűjteni, és az másféle világ volt (Cornides Dániel, Pray György, Kovachich Márton György világa), mint ami negyven évvel később körülvette. És gondolnunk kell arra is, hogy az ő reformkori magyarság- és hazafogalma nem lehet azonos azzal, amit ezek a szavak jelentettek az 1930-as évek végén, vagy amit jelentenek ma. Fel sem tudjuk fogni, hogy a magyar kultúra mennyivel volna szegényebb, ha Jankovich az *egyetemes* kultúra emlékeit nem gyűjtötte volna, ha az egyetemes kultúra emlékeit nem állítja a nemzet szolgálatába.<sup>83</sup>

Amikor 2002-ben megrendeztük a Jankovich-kiállítást a Magyar Nemzeti Galériában, e tanulságok zöme látható volt a kiállításon is, és olvasható a katalógusban is. Nem állíthatnám, tizenöt évvel később, hogy a művészettörténet-írás jelentősen megenyhült volna Jankovich irányában, hogy ez a színes, emberi – olykor esendően emberi – Jankovich-kép ott lenne a szakmai köztudatban. A *művelt* nagyközönségre nem is merek hivatkozni, hol vagyunk már ezekről az avult ideáktól! Kiss Erika – a Nemzeti Múzeum több évtizedes késlekedését pótolva – elkezdte kiadni a leltárkönyvek eredeti szövegét, gondosan jegyzetelve és kommentálva.<sup>84</sup> Az Iparművészeti Múzeum gyűjteménytörténeti kiadványaiban Jankovich Miklós alakja is méltó helyre került.<sup>85</sup> Azonosítottuk újabb műtárgyait.<sup>86</sup> Maradt

68 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 253–255. (236. sz.) (ORMOS István)

69 Uo. 259–260. (238. sz.) (DÁVID Géza)

70 Uo. 260–261. (240. sz.) (ORMOS István); *Mátyás-templom. A budavári Nagyboldogasszony-templom évszázadai* (1246–2013). Szerk. FARBAKY Péter–FARBAKYNÉ DEKLAVA Lilla–MÁTÉFFY Balázs–RÓKA Enikő–VÉGH András. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum–Budapest-vári Nagyboldogasszony Főplébánia, 2015. 144–145. (4.2. sz.) (ORMOS István)

71 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 261–262. (241. sz.) (ORMOS István)

72 Vö. BALÁZS NEMES: Die mittelalterlichen Handschriften des Miklós Jankovich im Spiegel zeitgenössischer Kataloge, I. *Magyar Könyvszemle*, 118. 2002. 387–410, különösen 392–394.

73 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 237–238. (223. sz.) (ÁCS Pál)

74 Uo. 241–242. (226. sz.) (ÁCS Pál)

75 Lásd a 46. jegyzetet.

76 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 240–241. (225. sz.) (ÁCS Pál); „Látjátok feleim...” *Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig*. Szerk. MADAS Edit. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009. 266–267. (26. sz.) (KERTÉSZ Balázs)

77 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 284–285. (265. sz.) (BALÁZS Mihály);

Uo. 293–295. (272–274. sz.) (BALÁZS Mihály)

78 BÖRÖCZ Enikő: Jankovich Miklós és az Evangélikus Országos Levéltár. In: Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 30–31. A Luther-végrendelet: Uo. 295. (275. sz.) (BÖRÖCZ Enikő–CZENTHE Miklós), a bártfai tanácsnak írt Melanchthon-levél: Uo. 277–278. (276. sz.) (BÖRÖCZ Enikő–CZENTHE Miklós)

79 2002-ben kiállítottuk a két adományt, de sajnos katalóguson kívül. Mindkét darabot a kecskeméti Ráday Múzeumban őrzik, a Kálvintéri gyülekezet letétjeként.

80 Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 277–279. (257. sz.) (ÁCS Pál)

81 Uo. 163. (123. sz.) (SZILÁRDFY Zoltán)

82 VIRÁG Zsolt: *Magyar kastélylexikon*, III. *Fejér megye kastélyai és kúriái*. Budapest, Fo-Rom Invest Kft., 2005. 146–147.

83 Lásd erről MAROSI Ernő: Az elefántcsont torony. Egyetemes művészet a nemzet szolgálatában. In: Jankovich Miklós 2002. (ld. 1. j.) 13–15.

84 Kiss Erika: Jankovich Miklós gyűjteményeinek leltárkönyvei a Magyar Nemzeti Múzeumban, I. Kora újkori ezüstművek. In: *Folia Historica*, XXVII. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2011. 1–38.

85 HORVÁTH 2006. (ld. 9. j.) 24–25, 71–74.

86 Például egy hímezett játéktáblát (az Iparművészeti Múzeumban),

azonban probléma, kérdés, feladat épp elég. Túlméretezett együttes volt ez kezdettől fogva a hazai tudomány számára; utoljára talán csak maga a gyűjtő volt képes átlátni, egységben látni az egészet.

Nem arról van szó, hogy „rehabilitálni” kellene Jankovichot, ezt ma már szégyen volna felvetni is, hanem arról, hogy föl tudunk-e tenni értelmes kérdéseket az egyes műtárgyaival (úgy, hogy tudjuk, az övé volt), vagy – ami sokkal nehezebb – a gyűjteményeinek egészével kapcsolatban. Magunkra tudunk-e ismerni a segítségével – ahogy szerintem nekünk,<sup>87</sup> a jubileumi kiállítás alkotóinak 2002-ben maradéktalanul sikerült –; tudunk-e ma bármit kezdeni egy olyan hatalmas, kulturálisan

sokszínű, magyar, de nem kirekesztő, toleranciát tükröző mű- és könyvgyűjteménnyel, amely nem szóródott szét szerte a világban, hanem zömében ma is itt van a szemünk előtt, Budapesten.

Mikó Árpád  
művészettörténész  
MTA BTK Művészettörténeti Intézet  
miko.arpad@btk.mta.hu

amelynek provenienciáját 2000-ben még nem tudtuk: *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Szerk. Mikó Árpád–Sinkó Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 441–443. (VII-15. sz.) (MAROS Donka); BUBRÁK Orsolya azonosította a Jankovich-kiállításról írott recenziójában: *Ars Hungarica*, 32. 2004. 141–142.

- 87 A katalógus címnegyede hosszasan sorolja azoknak a neveit, akik az anyag válogatásában vagy a katalógus tanulmányainak, tételeinek írásában részt vettek. Szeretnék néhányukról – sajnos nincsenek már mind közöttünk – megemlékezni most, tizenöt év elteltével is. A Nemzeti Galéria Régi Magyar Osztálya munkatársain (Boda Zsuzsanna, Buzási Enikő, Endrődi Gábor, Jávor Anna, Poszler Györgyi, Török Gyöngyi) kívül különösen sokat segített a Nemzeti Múzeumban Gerelyes Ibolya és Kiss Erika, valamint Basics Beatrix (Történelmi Képcsarnok), Kovács S. Tibor (Fegyvertár) és Torbágyi Melinda (Éremtár), az Iparművészetben Horváth Hilda (Kisgyűjtemények) és Pandur Ildikó (Ötvösgyűjtemény). A Szépművészeti Múzeumban a Régi Képtár azonnal egy emberként állt a kiállítás mellé (Ember

Ildikó, valamint Cifka Brigitta, Dobos Zsuzsa, Fábry Eszter, Gosztola Annamária, Nyerges Éva, Radványi Orsolya, Szigethi Ágnes, Tátrai Vilmos, Urbach Zsuzsa), akárcsak a Régi Szobor (Eisler János, Verő Mária). Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában Karasz Orsolya adott meg minden támogatást, a Régi Nyomtatványok Tárában pedig W. Salgó Ágnes. A Zeneműtár publikálatlan színiplakát-kolligátumát Belitschka-Scholtz Hedvig bízta a gondjainkra. Az Országos Levéltárban Érszegi Géza baráti segítsége nélkül nem boldogultunk volna. Az Evangélikus Országos Levéltárban Böröcz Enikő, a kecskeméti Ráday Múzeumban Fogarasi Zsuzsa sietett a segítségünkre; Szilárdy Zoltán nélkül soha nem szereztünk volna tudomást a rácalmási kehelyről. Az, hogy a katalógus szerzőgárdája ennyire interdiszciplináris lett, nem kis részben Ács Pálnak és Székely Júliának köszönhető; a több mint négyszáz lapos kötet remek tipográfája Lengyel János munkája volt. A kiállítás szép installációját a felejtethetetlen múzeumi szakember, Héjas Pál tervezte. A kiállítás – és katalógusa – a magyar múzeumügy kezdeti időszakában született.

## Miklós Jankovich (1772–1846) und seine Sammlungen

*Variationen über ein großes Thema*

Die Jubiläumsausstellung, die 2002 aus dem Anlass des 200. Jahrestags der Gründung von ungarischen öffentlichen Sammlungen in der Ungarischen Nationalgalerie veranstaltet wurde, präsentierte die Kollektionen des ungarischen Kunstsammlers Miklós Jankovich. Neben dem Grafen Franz Széchényi kann Jankovich als zweiter Begründer der Ungarischen Nationalbibliothek und des Nationalmuseums betrachtet werden. Zwar erschien weder über den berühmten Kunstsammler, noch über seine im Jahre 1836 vom Staat gekaufte Sammlung eine Monographie, doch können einige bedeutende Arbeiten erwähnt werden: vor allem eine 1939 herausgegebene Abhandlung von Géza Entz und eine von Hedvig Belitschka-Scholtz zusammengestellte Aufsatzsammlung aus dem Jahr 1985. Jankovichs riesige, mehr als 60000 Bände beinhaltende Bibliothek wurde vom ungarischen Historiker-Bibliothekar Jenő Berlász rezensiert. Die Kunstwerke – Gemälde, Skulpturen, Goldschmiedeobjekte – sowie die Bücher der Bibliothek sind zurzeit – infolge mehrfacher Reorganisation der öffentlichen Sammlungen – sporadisch, in unterschiedlichen Museen und Bibliotheken aufzufinden. Da die ursprüngliche Provenienz der Gegenstände meistens in Vergessenheit geraten war, waren die Organisatoren der Jubiläumsausstellung genötigt, auch die wichtigsten Kunstwerke der ehemaligen Sammlung Jankovich neu zu entdecken. In der Ausstellung wurden nicht nur die berühmtesten Kunstwerke, sondern auch Handschriften, Inkunabeln und weitere Raritäten der alten Bibliothek vorge-

stellt. Dank dieser komplexen Herangehensweise ist es gelungen, das geistige Porträt des Kunstsammlers umzuzeichnen: Es stellte sich heraus, dass seine Kollektionen nicht aus dem Blickwinkel des ungarischen Nationalismus des 20. Jahrhunderts, sondern aus der Perspektive der liberalen Aufklärung zu bewerten sind. Jankovich hat nicht nur die Reliquien der ungarischen Geschichte, sondern auch die Reminiszenzen der europäischen Kultur in seine Sammlungen integriert – mit den letzteren beabsichtigte er den Horizont der ungarischen Kunstsammler zu erweitern. In den seit der Jubiläumsausstellung vergangenen fünfzehn Jahren haben Jankovich und seine Sammlungen in der ungarischen Kunstgeschichte ihre würdige Position erlangt. Das Ungarische Nationalmuseum begann die Inventarbücher mit textkritischem Apparat herauszugeben. Es ist auch gelungen, weitere Kunstwerke, die einst in Jankovichs Sammlungen zu finden waren, zu identifizieren. Einige Probleme, Fragen und Aufgaben sind jedoch übriggeblieben.

Árpád Mikó

*Kunsthistoriker*

*Ungarische Akademie der Wissenschaften, Forschungszentrum für Humanwissenschaften, Kunsthistorisches Institut  
miko.arpad@btk.mta.hu*

### TÁRGYSZAVAK

Jankovich Miklós, műgyűjtés, 19. század, Magyar Nemzeti Múzeum, Iparművészeti Múzeum, Országos Széchényi Könyvtár, Szépművészeti Múzeum, Magyar Nemzeti Galéria

### SCHLAGWÖRTER

Miklós Jankovich, Kunstsammeln, 19. Jahrhundert, Ungarisches Nationalmuseum, Museum für Angewandte Kunst, Széchényi Nationalbibliothek, Museum der Schönen Künste, Ungarische Nationalgalerie





Mentényi Klára

## Pauer János és Henszlmann Imre

„Kőgyűjtés” Székesfehérváron a 19. században

Arra gondoltam, ezúttal a vége felől közelítek a témához. A szóban forgó helyszín, az események és az összefüggések könnyebb áttekinthetősége érdekében kissé megkavarom a kronológiát, s a bonyolult történetet több mint fél évszázaddal későbből, a Dercsényi Dezső által 1938-ban berendezett székesfehérvári kőtár (tervező: Lux Géza) (1. kép) létrehozásától indítom.<sup>1</sup> Talán így módon könnyebb rávilágítani azokra a – Székesfehérváron gyakorlatilag a püspökség 1777. évi létrehozásától kezdődően megragadható, az elenyészett, nagy hírví királyi templom hírmondóinak, kőmaradványainak megőrzését folyamatosan tovább éltető – hagyományokra, amelyekben a bemutatás célját és módszereit illetően két egymástól sok szempontból távol álló történelmi korszakban, a 19. század második felében, illetve a 20. század első negyedében ugyan jelentős szemléletbeli különbségek érhetők tetten, lényegében mégis csupán alig változtak.

A Műemlékek Országos Bizottsága (MOB) nevében két építész (Lux Kálmán és Kiss Dezső) által irányított, régész és művészettörténész jelenléte nélkül zajló 1936–1937. évi ásatások idején számos új kőfaragvány került napvilágra.<sup>2</sup> Gerevich Tibor 1937. január 11-én Hóman Bálint miniszternek szóló, hivatalos leveléből kiderül, hogy különleges sírleletek hiányában, éppen a kötődések előkerülésével igazolta a feltárások szükséges-

ségét. Érezhető az a törekvés is, hogy a kialakítandó Romkerthez tartozó új kőtári gyűjteményt, amelyet kizárólag középkori töredékekből szándékoznak létrehozni, ettől kezdve függetlenítsék az antik örökséget birtokló múzeumi anyagtól. „Csak a kereszténykori töredékek kerüljenek ide, míg a római kori kövek a székesfehérvári múzeum anyagát gyarapítanak.” Javasolta továbbá, hogy Henszlmann 19. századi ásatásait követően a Nemzeti Múzeumba került székesfehérvári faragványokat – a többivel együtt – szintén ebben a kőmúzeumban mutassák be.<sup>3</sup> Amúgy ezeket a fontos darabokat, közöttük a Szent István királynak tulajdonított szarkofággal, a vörösmárvány sisakrelieffel, vagy az állatküzdelmet ábrázoló tondóval (2. kép) – ideiglenes letétként – már egy évvel korábban visszavitték Fehérvárra.<sup>4</sup> Rajtuk kívül a Lux-kőtárnak nevezett lapidáriumba több helyről érkeztek faragványok. 1938 eleji, Shvoy püspöknek szóló levelében Gerevich így írt: „A kőemlékeknek művészettörténelmi szempontból jelentősebb része a székesfehérvári püspökség tulajdonában van. A püspöki palotában és annak kertjében körülbelül 20 darab olyan faragott kő van, mely a románkori bazilika maradványa s melynek hiányát a bazilika kőmúzeuma megérezné.”<sup>5</sup>

Véleményét elsősorban a millenniumi kiállítás óta ismert román kori faragványokra alapozta. A püspökség

1 DERCSENYI Dezső: *A székesfehérvári királyi bazilika*. (Magyarország művészeti emlékei, II. sorozat) Szerk. GEREVICH Tibor. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1943. 65–154; MENTÉNYI Klára: *A kőfaragványok története 1936–1938-ban*. In: *Szent István király bazilikájának utóélete. A középkori Romkert 1938-tól napjainkig*. Szerk. GÄRTNER Petra. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2016. 39–47; GÄRTNER Petra: *Az idézet bűvöletében*. Uo. 8–9.

2 PRAKHALVI Endre: *A székesfehérvári ásatásokról*. Kiss Dezső előadása 1938-ból. In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004. 567–575.

3 Gerevich Tibor Hóman Bálint miniszterhez írt levele: Az egykori Kulturális Örökségvédelmi Hivatal (KÖH), majd Forster Központ (a továbbiakban: volt Forster Központ) Könyvtára. MOB-Iráttár 19/a/1937. I. 11. A levél bizonyos részleteit már közölte LÖVEI Pál: *Székesfehérvár, Romkert – 1936–1938. Építés-Építészettudomány*, 29. 2001. 380–381.

4 Marosi Arnold elismervényét lásd: Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum (SZIKM), Adattár, Múzeumtörténet 1936–1938. 1936. november 24. SZIKM Leltárkönyv, Gyarapodási napló IV/1. 258. tétel.

5 Gerevich Tibor levele Shvoy Lajos püspökhöz: MOB-Iráttár 117/1938. II. 15.



1. Az új székesfehérvári kőtár északkeleti belső sarka román kori és gótikus faragványokkal  
Budapest, volt Forster Központ, Fotótár, Itsz. 166o. neg. (Fotó: Petrás István, 1941.)

töredékei közül válogató Gerecze Péter 1895. évi felvételeit őrző üvegnegatívok (3. kép) ebben az időben már éppúgy a MOB gyűjteményében voltak, mint Gerevich nagy összefoglaló művéhez, a *Magyarország románkori emlékei*hez Petrás István által frissen készített fényképek. Sajnos az egyik levélben említett lista, amelyet 1938-ban a palotában és kertjében őrzött középkori faragványokról vettek fel, egyelőre lappang. Egy másik azonban tartalmazza a – fenti megosztás szerint a múzeumba kerülő – kerti sétányt szegélyező huszontét, illetve a lépcsőházban tárolt további két római kori sírkőtöredéket, egyikük mellett róla mintázott gipszmásolattal.<sup>6</sup>

A püspökségen őrzött, többségében Henszlmann Imre ásatásaiból származó középkori kövek egy részét, pontosabban tizennyolc darabot 1911-ben Prohászka Ottokár püspök átengedett az egy évvel azelőtt alakult Fejérvármegyei és Székesfehérvári Múzeumegyesületnek. A többi ott maradt, a nagy angyalszárnyas fejezetről Foerk Ernő már 1912-ben megemlékezett. 1925-ben a múzeum egyesület elnöke, Marosi Arnold a *Fejérmegyei Napló*ban cikksorozatot közölt *A püspökkert köveiről*. Ebben nem csupán a sétányt díszítő hatalmas kőelemeket (4. kép) említette meg, de felsorolta a hátsó, délkeleti kiszögellés, vagyis a Monostor bástya kert felőli falába

6 MOB-Irattár 193/1938. III. 9. A Gerevich által a püspöknek küldött, újabb levélben az ásatás mindig jelen lévő mérnöke, Kiss Dezső által készített listát még nem sikerült megtalálni. A római kori faragványokról feltehetően ugyancsak Kiss Dezsőtől származó, gépelt

jegyzék a Szent István Király Múzeum (SZIKM) Adattárában maradt fenn. Múzeumtörténet 1938–1939. Székesfehérvár, 1938. március 19. Egy következő dokumentum szerint április 6-án ezeket a múzeumba szállították. SZIKM Adattár, Múzeumtörténet 1938–1939.

helyezett, érdekesebb római síremlékeket és középkori részleteket, köztük olyan vörösmárványból faragott 14. századi művekkel, mint például a Nagy Lajoshoz köthető királyalakos törzstörredék vagy a Katalin-sírkő (5. kép).<sup>7</sup> Valószínűleg nem sejtette, milyen távolba nyúlik vissza ez a történet.

Sélyei Nagy Ignác, Székesfehérvár első püspöke (1777–1789) a prépostsági épület felújításán túl meg kívánta menteni az ősi koronázótemplom északi oldalán még álló, roskadozó kápolnákat, ez a törekvése azonban sajnos megghiúsult. A faragott kövek gyűjtése Székesfehérváron a Szent István király által alapított prépostsági templom még fennálló északi kápolnasorának 1800-ban történt lebontásához kapcsolódott. Az új püspöki palotát jórészt ennek anyagából emelték. Milassin Miklós püspök gyóntatója, a tudós Jakosics József már az 1780-as, 1790-es években készítettett rajzokat római kövekről, elsősorban a városfal Budai kapujába befalazott római eredetű emlékekről, a sorozatot azonban, talán a bontás idején, középkori darabok felmérésével is kiegészítette. Minden bizonnyal ő és barátja, Jankovich Miklós volt az, akiknek tanácsára a főpap 1803-ban elrendelte, hogy a régi prépostsági épület falaiba a rómaiak mellett középkori kőfaragványokat is illesszenek be, kétségkívül megőrzés céljából. A tíz évvel később *Urna romanaként* említett sírláda ekkor már évszázadok óta a kertben állhatott. Vele együtt az értékes maradványokat József nádor 1814-ben valószínűleg kivétel nélkül a Nemzeti Múzeumba szállíttatta. Majer József ciszterci tanár leírása,



2. Állatküzdelmet ábrázoló tondó, 12. század első fele  
Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum (Fotó: Hack Róbert, 2011.)

valamint a Jakosics-gyűjteményben fennmaradt, gyenge minőségű rajzok alapján, eltekintve a szarkofágtól és két római sírkőtől, kilenc további, késő gótikus síremlék maradványként (6–7. kép) értelmezhető dombormű közül csak két-két, Györgyi Bodó Miklós, illetve Nagylúcsi Orbán préposthoz köthető 15. századi címeres törredék azonosítható. További négy darab sajnos elveszett, annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy az ismert Anjou-kori szarkofágfedlap-törredékek nem voltak közöttük.<sup>8</sup>

Néhány évtized múlva, 1848-ban Varsányi János akvarelleket készített a szóban forgó kerítésfalban általa látott kövek némelyikéről, amelyek az eltelt idő alatt

7 A SZIKM leltárkönyve (Törzskönyv II. A/2. 629–643. tétel) a Prohászka püspök által a múzeumegyesületnek átadott 18 darab azonosítható, főleg román kori faragványt említi. A *Fejérmegyei és Székesfehérvári Múzeumegyesület jelentése 1910–1911*. Székesfehérvár, Fejérmegyei és Székesfehérvári Múzeumegyesület, 1912. 16. 25.; A *Fejérmegyei és Székesfehérvári Múzeumegyesület jelentése 1912*. Székesfehérvár, Fejérmegyei és Székesfehérvári Múzeumegyesület, 1913. 16. MAROSI Arnold: A múzeumi lépcsőház kövei. *Székesfehérvári Szemle*, 1. 1931. 7–9. sz. 15–16.; MAROSI Arnold: A püspökkert kövei, I–III. *Fejérmegyei Napló*, 1925. február 1., 5. sz. 2; 1925. február 8., 6. sz., vasárnapi melléklet. Az Anjou-kori faragványokról: 1925. február 15., 7. sz., vasárnapi melléklet. Az Anjou-kori síremléktörredékekről, valamint a múzeumnak 1911-ben átadott kövekről: MENTÉNYI Klára: A székesfehérvári Szűz Mária prépostsági templom román kori faragványai, I. A faragványok története a 19. században. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006 (kézirat, PhD-dolgozat). 27–31, 87–90. <http://doktori.btk.elte.hu/art/mentenyi/diss.pdf> (letöltés 2017. június 17.); Szinte azonos szöveggel: MENTÉNYI Klára: Romanische Steinmetzarbeiten der Stiftskirche der Jungfrau Maria in Székesfehérvár. Die Geschichte der Skulpturen im 19. Jahrhundert. *Acta Historiae Artium*, 52. 2011. 43–44. 15–16. kép, 59–65, 126–128.

8 Sélyei Nagy Ignác püspök levele a Helytartótanácsához, 1777. október 19. *Acta Cassae Parochorum*, III. (Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai, 7.) Szerk. HENSZLMANN Lilla. Buda-

pest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1971. 15–17. A kápolnákról szóló részt magyarul közli: LAUSCHMANN Gyula: *Székesfehérvár története*, II. A török kiűzésétől a 18. század végéig. 1688–1800. (Közlemények Székesfehérvár város történetéből). Szerk. FARKAS Gábor. Székesfehérvár, Székesfehérvár Város Levéltára, 1994 [1912]. 104; FÉNYI Ottó: A székesfehérvári királyi bazilika és a préposti residentia a XVII. században. In: *Székesfehérvár évszázadai*, III. Szerk. KRÁLOVÁNSZKY Alán. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1977. 132–137. Jakosics József gyűjteményét a Magyar Ferences Levéltár és Könyvtár őrzi, Collectae a P. Joseph Jakosics, XXXVII., Antiquitates (régi jelzet: 16 J2); LŐVEI Pál: Római és középkori kőfaragványok 18. századi rajzai a ferences levéltárban. *Pavilon*, 1990. 2–3. sz. 8–11. A Jakosics-gyűjtemény további rajzairól MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 14–19.; MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 45–49. és 12–14, 17. kép. Jankovich Miklós 1793–1795 táján tekintette meg a prépostságot és az északi kápolnákat.

J<sup>ss</sup> [JANKOVICH]: Budai várban talált régi gazdag sírboltról, és benne hihetleg helyheztesztett Katalin Királyné, Podiebrad leánya teteméről. *Tudományos Gyűjtemény*, 1827. 2. kötet, 46–47. Jankovich és Jakosics barátságáról ERDŐS [János]: Archaeologiai vázlat. Régi tárczájáról. *Archaeologiai Közlemények*, 7. (U. F. 5.) 1868. 54–59. A szarkofágról és a vele együtt a Magyar Nemzeti Múzeumba került római sírkő mellett az 1803-ban megőrzés céljából befalazott kötötörredékekről ugyancsak a székesfehérvári Majer József liceumi tanár leírásából értesülünk. Farkas Mihály, a székesfehérvári püspökség jószágigazgatójának



3. Román kori kőfaragványok a millenniumi kiállítás előkészítése idején  
Budapest, volt Forster Központ, Fotótár, ltsz. 3676 (Fotó: Gerecse Péter, 1896.)

újabb darabok behelyezéséről, s ezzel együtt a hagyomány tovább éléséről tanúskodnak. Időközben előkerült római sírkövek mellett megőrkítette az István királyhoz vagy Imre herceghez köthető, újabban az 1083. évi

szentté avatás idejére keltezett, az 1960-as években a szarkofágfedél egyik darabjaként azonosított töredéket is. Írott forrás hiányában kérdéses, nem voltak-e mellettük további faragványok.<sup>9</sup>

levele, 1813. december 10. Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár, Országos Levéltár (MNL OL) N 24. 464. cs. Archivum Palatinale, József nádor levéltára, Általános iratok, 1814. 29. A levél másolata a Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltárban található, A/8. 60–61. A szarkofág és a római sírkő 19. századi történetéről BUBRVÁK Orsolya: „E mediterraneo basilicae erutum”? Megjegyzések a Szent István-szarkofág provenienciájához. *Ars Hungarica*, 35. 2007. 5–28. és BUBRVÁK Orsolya: Észrevételek a Szent István-szarkofág történetéhez. In: *Szent István király bazilikájának utóélete. A középkori Romkert 1938-tól napjainkig*. Szerk. GÁRTNER Petra. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2016. 23–28. A székesfehérvári késő gótikus építkezésekről és kőtöredékekről PAPP Szilárd: *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480–1515*. Budapest, Balassi Kiadó, 2005. 21–31, 161–173.

- 9 Varsányi János 1847–1848-ban a székesfehérvári kőfaragványokról készített rajzai 1864-ben a Magyar Tudományos Akadémia (MTA) gyűjteményébe kerültek. SZENTESI Edit: Varsányi János: Régiségrajzok, 1840–1850-es évek. In: *A Magyar Tudományos Akadémia és a képzőművészetek a XIX. században*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti

zeti Galéria. Szerk. SZABÓ Júlia–MAJOROS Valéria. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1992. Kat. 59/b-c, 112–113; SZENTESI Edit: Varsányi János: Felmérési vázlatrajzok a székesfehérvári sorozatból, 1848. december 9., illetve december 14. In: *A Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2004. 183–184, 184–186. ábra. A fedeltöredékekhez: ENTZ Géza–SZAKÁL Ernő: La reconstitution de sarcophage du roi Étienne. *Acta Historiae Artium*, 10. 1964. 215–228; SZAKÁL Ernő–ENTZ Géza: István király szarkofágja. *István Király Múzeum Közleményei* (A. sorozat), 11. Szerk. FITZ Jenő. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1969. 5–13. ábrákkal. Tóth Sándor a szarkofágot és a fedeltöredékeket az 1083. évi szentté avatás idejére keltezi: TÓTH Sándor: A 11. századi magyarországi kőornamentika időrendjéhez. A székesfehérvári szarkofág és köre. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 82–88. Leírás és kutatástörténet: TÓTH Sándor: Szent István-szarkofág. Sírláda és két fedeltöredék. *Ars Hungarica*, 35. 2007. 29–50.



4. A székesfehérvári püspöki palota kertje, 1920-as évek  
Székesfehérvár, Püspöki és Székeskáptalani Levéltár

Nyolc évvel későbbi, 1856-os tollrajzán (8. kép) ugyanis Michael Haas, aki ugyanezt a falszakaszt kevésbé valószínűsítően, az egyes darabok elhelyezésénél inkább a kompozícióra koncentrálván ábrázolta, már hat római és hat középkori, összesen tizenkét faragványt szerepeltetett, köztük a két emlegetett Anjou-kori vörösmárvány doborművel, valamint a hozzájuk tartozó, hasonló anyagú, egyik vakmérműves pillérrel.<sup>10</sup> Mindezeket 1883-ban írt munkájában Henszlmann Imre – az akkortájt a Nemzeti Múzeumban őrzött, kvalitásos sisakdíszes relieffal (9. kép) együtt – az általa egy évvel korábban a templom déli mellékhajójában megtalálni vélt Nagy Lajos-kápolnába helyezi, s hogy lényegében nem tévedett, azt a 2002-ben ezen az oldalon, igaz, már a templomon kívül végzett feltárások igazolják. Az utóbb említett vörösmárvány felépítményről, amelynek három darabja is a kerítésfalba került (lehet, hogy Haas sem rajzolt le mindent, ami ott volt?), Henszlmann megjegyzi, hogy „Pauer János püspök, amikor még csak püspöki titkár volt, e kődarabokat a város majorjában találta és, lelkes régész voltában, mostani helyükön befalaztatta.” (10. kép) Tudatosan gyűjtötte ide egybe a városban és környékén



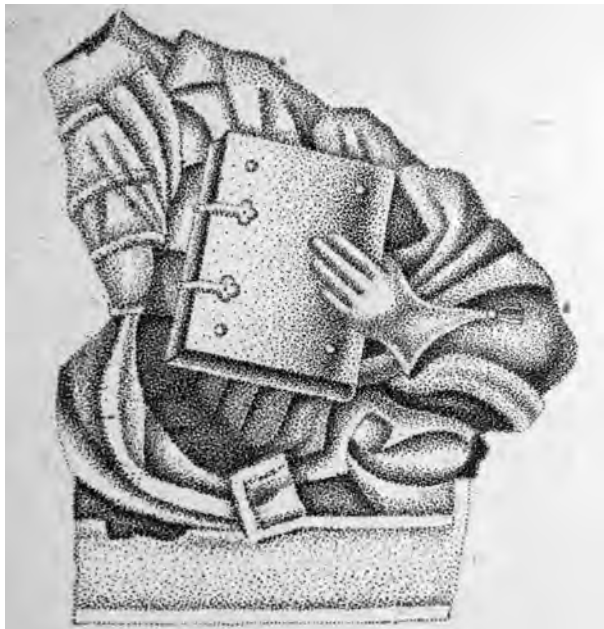
5. A székesfehérvári püspöki palota kertjének kerítésfalába befalazott, 14. század végi vörösmárvány szarkofágfedlap töredék, 1936  
Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, Adattár

talált díszesebb kőfaragványokat, s bővítette a gyűjteményt. A figurális síremlékeket (5. kép) ugyanerről a területről nagy valószínűséggel szintén ő hozatta be. Mellékesen megjegyzem, hogy a városmajor közeléből, pontosabban az ott folyó Gaja-patak mentén álló egykori sörfőző malomból és környékéről 2005-ben mi magunk is vitettünk be a meglévőekkel összefüggő (11. kép) vörösmárvány töredékeket a múzeum kórártárába.<sup>11</sup>

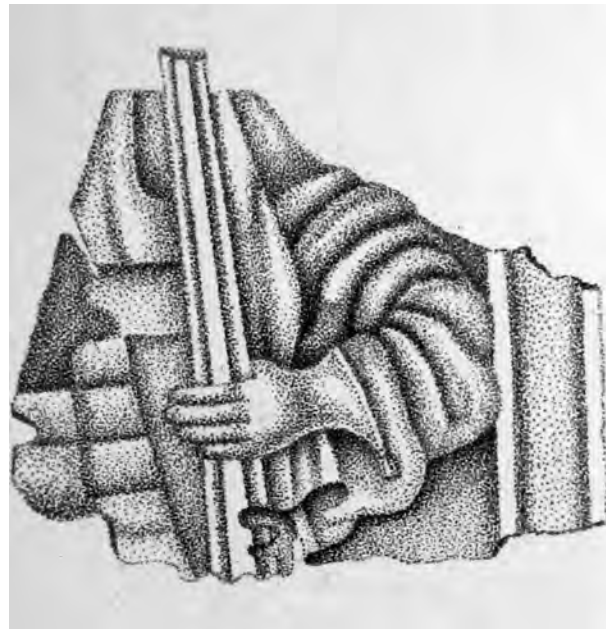
Az 1814-ben Ráckevén született, s korán árvaságra jutott Pauer János a tudós Simonyi Pál székesfehérvári prépost, kanonok házában nevelkedett. A Rómát járt

<sup>10</sup> A 250x300 mm-es tollrajzot 1990-ben Szentesi Edit fedezte fel a Bundesdenkmalamt Österreich bécsi archívumában, négy évvel később azonban már nem volt a helyén. A tollrajz felirata: „Römische Grabsteine in Stuhlweißenburg im hofe der bisch. Residenz. Haas” Szentesi Edit: Bekezdések a magyarországi műemlékvédelem előtörténetéből, I. Egy kérdés a Central-Commission magyarországi vonatkozású anyagai ügyében. *Műemlékvédelmi Szemle*, 1. 1991. 2. sz. 49; SZENTESI 1992. (ld. 9. j.) 116. Haas Mihályról: SZENTESI Edit: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon. *Műemlékvédelem*, 56. 2012. 9. 24. (20. jegyzet). A rajzon ábrázolt kövekről: MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 26–31; MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 58–65 és 56. 29. kép.

<sup>11</sup> Nagy Lajos sírkápolnájáról HENSZLMANN Imre: Székesfehérvári ásatások. In: *Reissenberger Lajos és Henszlmann Imre: A nagyszabású és székesfehérvári régi templom*. Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Archaeológiai Bizottsága, 1883. 70–85, az idézet helye: 82. (1. jegyzet); a prépostsági templom déli oldalán feltárt Anjou-sírkápolnáról: LÖVEI Pál: A székesfehérvári Anjou-sírkápolna művészettörténeti helye. In: *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*. Szerk. MAROSI Ernő–TÓTH Melinda–VARGA Livia. Kiállítási katalógus. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1982. 183–203; Biczó Piroska: Az Anjou-temetkezések kutatástörténete. In: *Magyar királyi és főrendi síremlékek. Gótikus, baldachinos síremlékek a középkori*



6. **Jakosics József:** Könyvet tartó figurát ábrázoló, késő gótikus sírkötőredék, 18. század vége  
Budapest, Magyar Ferences Levéltár és Könyvtár, Collectae a P. Jakosics, XXXVII. 47. lap



7. **Jakosics József:** Kezében hosszú rudat(?) tartó, késő gótikus sírkötőredék, 18. század vége  
Budapest, Magyar Ferences Levéltár és Könyvtár, Collectae a P. Jakosics, XXXVII. 45. lap

Simonyi legfontosabb műve az 1817. évi *Visitatio canonica* jegyzőkönyvének terjedelmes első része, amely a város és a bazilika múltjáról szóló, máig kiadatlan, fontos történeti forrásmunka.<sup>12</sup> Ő maga és könyvtára is hatással lehetett tanítványára, akinek tudományos munkássága végigkísérte egész életét. Még azelőtt, hogy a hittudományokkal foglalkozott volna, elvégezte a bölcsészkart, majd fokozatosan hozta létre elképesz-

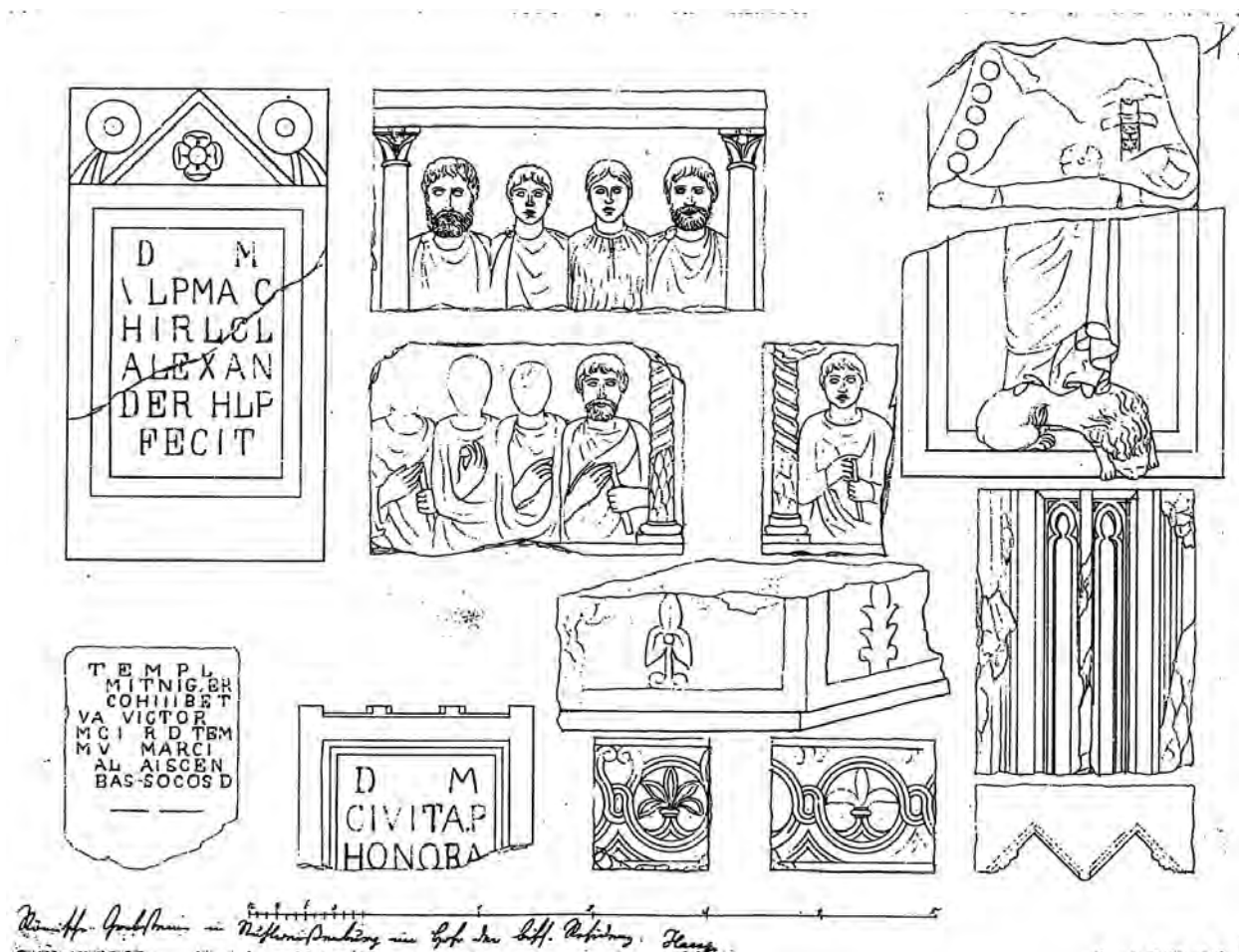
tően gazdag, több száz ősnymtatványt tartalmazó, húszezer kötetre becsült, országos hírű könyvgyűjteményét.<sup>13</sup> Ebben azonban építészeti vagy archeológiai témájú mű alig akad. 1210 darabból álló éremgyűjteményét az 1871-ben alakult Fejérmegyei és Székesfehérvár Városi Történelmi és Régészeti Egyletnek ajándékozta. Az Egylet ezzel vett részt az 1879-ben rendezett székesfehérvári országos kiállításon. Mellesleg önálló munkát

*Magyarországon.* Szerk. DEÁK Zoltán. Budapest, Urbis Könyvkiadó, 2004. 32–36; BICZÓ Piroska: A prépostsági templom déli oldalán feltárt gótikus kápolna. *Uo.* 48–56; SZABÓ Zoltán: Az oldalkápolna építészeti elemzése. *Uo.* 58–69; LÖVEI Pál: Az Anjou-síremlékek újonnan előkerült töredékeiről. *Uo.* 72–85; LÖVEI Pál: Über neu entdeckte Fragmente der Anjou-Grabmäler in Székesfehérvár. *Acta Historiae Artium*, 52. 2011. 149–173. A 2004–2005-ben előkerült újabb vörösmárvány-sírkötőredékekről BARTOS György–MENTÉNYI Klára: *Székesfehérvár, Sörházi malom.* Tudományos dokumentáció, 2005 (kézirat). 13–14. A volt Forster Központ Tervtára, ltsz. 42009; MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 27–29. 51. (53. jegyzet); BARTOS György: További székesfehérvári reneszánsz kori emléktáblák. In: *Mátyás király és a fehérvári reneszánsz.* Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2010. 95–97. 4–5. kép; MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 59, 62, 137–138. (51, 53. jegyzet) és 57–58. 33–34. kép.

12 Pauer Jánosról KÁROLY János: *Fejér vármegye története*, I. Székesfehérvár, Csitári Nyomda, 1896. 442–445; KENESSEY Albert: Pauer János. *Vasárnapi Ujság*, 26. 1879. 5. sz. 65–66; CZOBOR Béla: Emlékbészéd

Pauer János a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja felett. In: *MTA elhunyt tagjai fölött tartott emlékbeszédek.* Szerkeszti a főtítkár. VI. kötet, 7. szám. Olvastattott a M. Tud. Akadémia 1890. évi április 28-án tartott összes ülésén. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1890. 7–9; SZINNVEI József: *Magyar írók élete és munkái*, X. Budapest, Hornyánszky, 1905. 528–533; FORINTOS Attila: *A székesfehérvári székeskáptalan.* Adattár, 1777–2004. Székesfehérvár, Alba Civitas Tört. Alapítvány, 2005. 80–82; SIMONYI Pál: *Visitatio Canonica...*, 1817. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár.

13 Pauer könyvtáráról KUTHY István: Emlékek a székesfehérvári püspöki könyvtár multjából. *Székesfehérvári Szemle*, 7. 3–4. sz. 43–46; SULYOK János: A székesfehérvári Pauer-gyűjtemény. *Magyar Könyvszemle*, 83. 1967. 1. sz. 191–199; VELENCZEI Katalin: *A székesfehérvári püspöki Könyvtár 1601 előtti nyomtatványainak katalógusa.* Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Székesfehérvári Püspöki Könyvtár, 2008. IX–XIV; TÓVIZI Ágnes: Kódextöredékek Pauer János székesfehérvári püspök inkunábulumaiban. *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 17–27.



8. **Michael Haas:** Kőfaragványok a székesfehérvári püspökkert kerítésfalának köveiről, 1856  
Wien, Österreichisches Bundesdenkmalamt, Planarchiv

szentelt a régészeti gyűjteményeknek is.<sup>14</sup> Megújította a székesegyház belső terét, és szülővárosában, Rácke-  
vén a katolikus templomot, valamint új temetőkapol-  
nát építtetett Sóstón, ahol ő maga is nyugalomra kívánt<sup>15</sup>  
(12. kép). Számos történelmi és régészeti tárgyú, neve-  
lés- és vallástörténeti tanulmányt írt, s több ízben fog-

lalkozott kifejezetten Székesfehérvárhoz kapcsolódó, középkori témákkal, magával a bazilikának nevezett prépostsági templommal és a benne koronázott királyokkal, királynőkkal. Kedvenc témája Kálmáncsehi Domokos prépost és az általa alapított Szent Anna-kápolna volt, amelyet azonban a mai székesegyház észa-

14 ÉRDY János: Székesfehérvár fémer emlékei. *Magyar Történelmi Tárl.* 13. (második folyam első kötet) 1867. 165–176; Pauer János: Egy szerény gyűjtemény ismertetése. *Székesfehérvár*, 1874. 37. és 38. sz. 230–231, 236–237. Ötven érem rajzával. Jegyzék azon éremgyűjteményről, melyet Mlgos és Ft. Pauer János székesfehérvári püspök úr a féri megyei és városi történelmi és régészeti egyletnek ajándékozott. A székesfehérvári országos kiállításra rendezte és lajstromozta Dr. Czobor Béla. *Székesfejérvártort.* é. n. [1879]; CZOBOR 1890. (ld. 12. j.) 38; PAUER János: A régészeti gyűjtemények jelentősége. *Székesfehérvár*, 1874.

15 A székesfehérvári székesegyház munkálatairól: 1867. január 1., a Szent István-kápolna oltáráról és az orgona javításáról: 1867. [hónap és nap nélkül]; PAUER JÁNOS: *Emléklap a székesfehérvári székesegyház beszentelése*

lési ünnepélyére Szekesfehérvár 1866. nov. 25. Szekesfehérvár, Számber Nyomda, 1866. 74; ehhez lásd még: CZOBOR 1890. (ld. 12. j.) 34; SZARKA Géza: A szekesfehérvári belvárosi plébánia története. Szekesfehérvár, Szekesfehérvár Város Levéltára–Szekesfehérvári Püspöki és Szekeskáptalani Levéltár, 2003. 105. A Hosszú-temetőben Pauer közbenjárásával emelt új kápolna Hübner Nándor tervei szerint épült 1872-ben. *Szekesfehérvár*. Szerk. ENTZ Géza Antal. (Magyarország műemlékei) Budapest, Osiris, 2009. 332. Iratok: 1870. augusztus 8., május 20., november 15., a temető rendezése és a kápolna előtt felállítandó feszület: 1882. november 26. A ráckevei templom berendezésével kapcsolatos iratok: 1871. szeptember 13., 1872. május 3., június 11., június 19., július 9. A Sóstói temetőben álló. Havranek Antal és Ferenc által tervezett





9. Anjou-sisakdíszát ábrázoló, faragott vörösmárvány tábla Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum (Fotó: Hack Róbert, 2011.)

Szent Kereszt-kápolnát Pauer saját költségén építtette 1887–1888-ban. A homlokzaton az ő címere látható. *Székesfehérvár* 2009. (ld. 15. j.) 337. Az említett egyházi épületekre vonatkozó, felsorolt iratanyagot lásd: Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, A 8–13, a Püspökség iratai, valamint Pauer János püspök hagyatéka, 1545–1561 A. Ezúttal is köszönöm a levéltár vezetőjének, Mózessy Gergelynek a kutatáshoz nyújtott folyamatos segítségét.

- 16 PAUER János: *Memoria Basilicae B[eatae] M[ariae] V[irginis] a S[ancto] Stephano conditae*. Sz[ékes]Feh[érvár], 1854; PAUER János: *Székes-Fehérvárott koronázott királynők*. Történelmi értekezés a „Vörösmarty-kör”-ben nov. 30. 1871-ben tartotta Pauer János cz. püspök és kanonok, m. akad. tag. Székes-fehérvár, Klöckner Péter, 1872; PAUER János: *Történelmi fejtegetés hírlapilag támasztott kérdés fölött: Mi volt Domokos fehérvári prépost család neve?* (Mátyás király korából). A Magy. Tud. Akadémia ülésén október 10-én 1870-ben tárgyalta Pauer János magyar akad. I. tag. Sz.-Fehérvárott, özvegy Számmér Pálnénál, 1870; PAUER János: *Vestigia Historica Basilicae Alba-Regalis B[eatae] M[ariae] V[irginis] a S[ancto] Stephano rege conditae; item Capellae Custodiatus S[anctae] Annae*. Alba-Regiae, 1866. A Szent Anna-kápolnáról: 29–38; PAUER János: *Historia Dioecesis Alba-Regalensis ab erecta sedis episcopali 1777–1877*. Albae Regiae, typis Typographiae Vörösmarty Colomanni Számmér, 1877. A Szent Anna-kápolnáról: XXI. fejezet, 67–77.
- 17 Akadémiai székfoglalója: PAUER János: *Ősök emléke, vagyis: szerette-e a magyar nemzeti történetét? voltak-e hajdan évkönyvei? Székfoglaló be-*

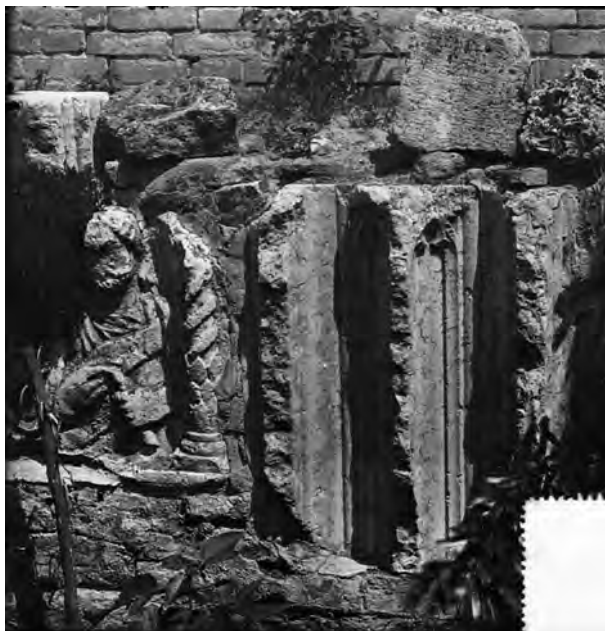
ki oldalán álló, gótikus épülettel azonosított. Fő műveként említhető a *Historia dioecesis Alba-Regalensis ab erecta sedis episcopali 1777–1877* című könyve, amelyben a püspökség és az egyházmegye százéves történetét dolgozta fel.<sup>16</sup> 1858-tól – ez év január 17-én nevezték ki kanonokká –, levelező, majd 1863-tól rendes tagja volt az Akadémiának, utóbbit elsősorban az előző évi székesfehérvári ásatás ügyének előmozdítása miatt érdekelte ki. Szalay László titkár már 1862. december 15-én kelt levelében tolmácsolta az Akadémia november 17-i ülésén jegyzőkönyvbe vett köszönetét. A székesfehérvári püspöki levéltárban őrzött iratokból kiderül, hogy főként az aktuális régészeti munkákról, ezek előkészítéséről, de más tudományos kérdésekről is gyakran értekezett Toldy Ferencsel, Szalay Lászlóval, Kubinyi Ágostonnal, Rómer Flórisssal, stb.<sup>17</sup>

Az elpusztult prépostsági templom nagy múltját bizonyára jól ismerő pap tanár régiségek iránti szenvedélyét valószínűleg az 1847-ben elkezdett kútfúrás következményeként 1848-ban előkerült, majd feltárt királyi temetkezések keltették fel olyannyira, hogy már egy évvel később Székesfehérváron kiadott egy kis füzetet a *A Székesfehérvárott fölfedezett királyi sírboltról*. Ugyan az ásatást végző Érdy János 1853-as írásában kritizálta Pauer dolgozatát, ennek ellenére kétségtelen tény, hogy ő volt az, aki a királysírokat 1849-ben először azonosította – minden bizonnyal helyesen – III. Béla és felesége, Châtillon Anna (Ágnes) személyével.<sup>18</sup> A már említett Varsányi János, akinek a temetkezésekről készült felmé-

*szédében fejtegette a Magyar Tudományos Akadémiai gyűlésén, nov. 7-kén 1859-ben*. Székesfehérvárott, özvegy Számmér Pálné betűivel, 1860. A székesfehérvári királyi templom előkerült maradványaival és azok bemutatásával kapcsolatos, Pauer által írt leveleket lásd: *Henszlmann Imre levelezése és iratai*, II. Közreadja: SZENTESI Edit et al. (De signis, 3.) Budapest, Balassi Kiadó, 2016. 260–261. No. 539. (Szalay Lászlónak 1862. május 2.), 262–263. No. 540. (Szalay Lászlónak 1862. május 11.), 265. No. 542. (Szalay Lászlónak 1862. május 14.) A Pauer által kapott levelek: Toldy Ferencről 1858. december 20., 1859. október 28., 1874. március 28., Szalay Lászlótól 1862. december 15. (fogalmazványát lásd: *Henszlmann Imre levelezése* II. 2016. (ld. 17. j.) 352. No. 583.), Kubinyi Ágostontól 1862. október 29., 1863. január 3., 1863. június 9., 1863. augusztus 21., 1868. május 8., Rómer Flóristól: 1866. szeptember 29., 1870. január 23., 1871. március 8., 1872. január 22., 1872. február 26., 1876. augusztus 21. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, A 8–13, A püspökség iratai, valamint Pauer János püspök hagyatéka, 1545–1561 A.

- 18 PAUER János: *A Székesfehérvárott fölfedezett királyi sírboltról*. Székesfehérvár, Nyomtatott özvegy Számmér Pálné betűivel, 1849; ÉRDY János: III. Béla király és neje Székes-Fehérvárott talált síremlékei. In: *Magyarország és Erdély képekben*, I. Szerk. KUBINYI Ferenc–VAHOT Imre. Pest, Emich Nyomda, 1853. 45. Érdy ugyan csak az események után öt évvel publikálta eredményeit és a személyek azonosítását, de már a sírok megtalálását követően, 1848. december 27-én, Pesten, a Nemzeti Múzeumban a leletek bemutatásával együtt szakmai elő-



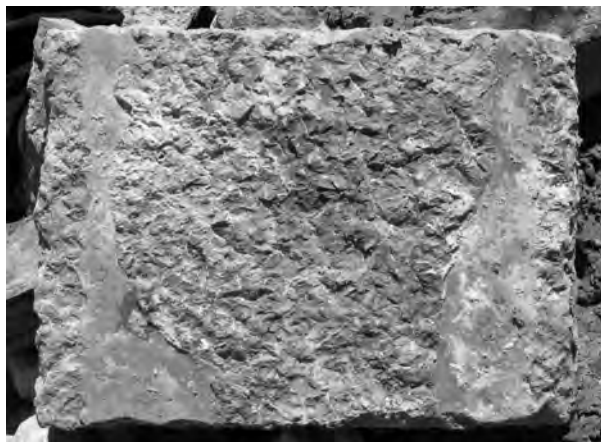


10. A püspökkert kerítésfalának részlete egy római sírkövel és a vörösmárvány Anjou-síremlék építészeti töredékével, 1927  
Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, Adattár

rési rajzokat köszönhetjük, a vörösmárvány táblákból összeállított sírok fölött számtalan kőtöredéket, köztük jó néhány gótikus bordát örökölt meg. Arról, hogy a templom területéről kőtöredékek is kerültek Pestre, a Nemzeti Múzeum tárgyjegyzéke tanúskodik: „Több architekturai kőtöredéket hoztunk a Boldogasszony egyházából és Hunyady Mátyás kápolnájából”. Ha valóban voltak közöttük az ásatásból származó leletek is, ezek minden bizonnyal elvesztek. Pauer egy megjegyzése, hogy kissé még korábban, nyáron, az artézi kút javításakor „ásás közben a munkások töredék-oszlopokra, és nagy kőtáblákra akadtak”, pedig sajnos arra utal, hogy alapozásukkal együtt ekkor szedték fel a templom főhajójának délre eső, hiányzó 4. és 5. pillérét. Kérdés, részleteit tekintve is hihetünk-e annak az ábrázolásnak, amely ezeket a sávalapra helyezett pilléreket a mellékhajó felől, 15. századi, késő gótikus profilozásukkal együtt, alaprajzban mutatja<sup>19</sup> (13. kép).

adást tartott a témáról. DEMETER Zsófia: Az 1848-as királysír-leletek megtalálásának körülményei és visszhangja Székesfehérvárott. In: *150 éve történt. III. Béla és Antiochiai Anna sírjának fellelése*. Szerk. CSERMENTÉNYI Vajk. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 1999. 26, 30–31; SZENTESI 2004. (ld. 9. j.) 176–181.

<sup>19</sup> Varsányinak fennmaradt egy 1847-ben készített helyszíni vázlata az épp akkor napvilágra került négykaréjos pillérről is a Budai kaput



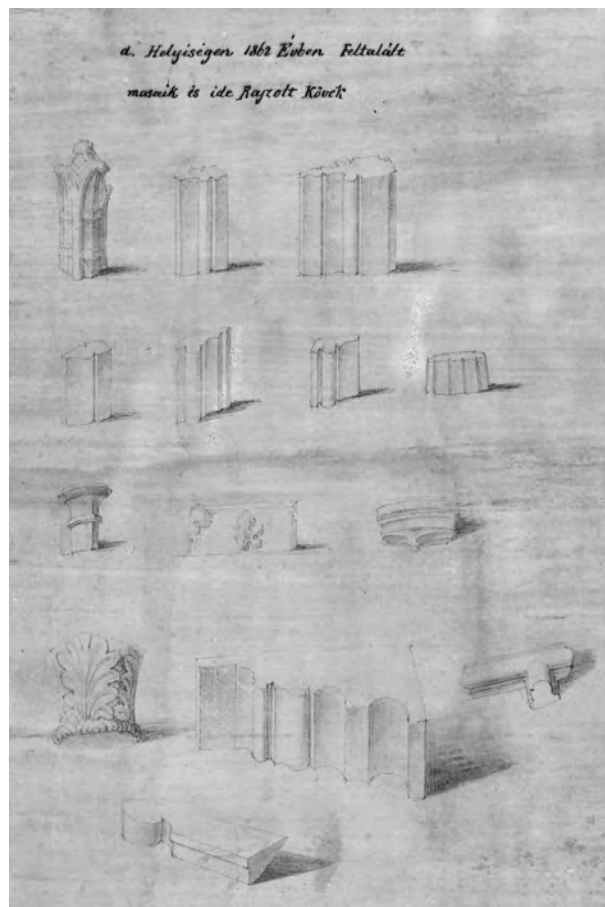
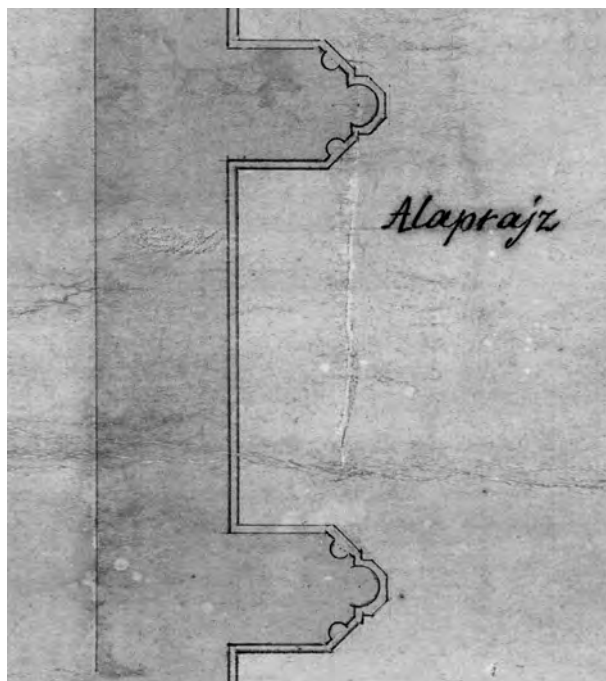
11. Gótikus vörösmárvány sírkőtöredék, levéselt figurával, hátoldalán 1800. évből származó építési felirattal  
Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum  
(Fotó: Bartos György, 2005.)

A színezett ceruzarajzot több más részlettel együtt tartalmazó, lakkal bevont vastag, díszesen esztergált, aranyozott falécek közé erősített lap, továbbá ennek párdarabja a kőfaragványok 19. századi történetének fontos szereplői. Közülük a már említett elsőn, a bal oldalon látható egy helyszínrajz, amelynek „d” betűvel jelölt pontján, az egykori templomtól délkeletre 1862 tavaszán új ház épült. Tervezője Szász Ferenc építész, valójában csak építőmester, a városi Szépítő Bizottmány tagja, akit Pauer 1848 óta már biztosan ismert. Akkor ugyanis az ő feladata volt az artézi kút munkálatai közben megtalált első vörösmárvány koporsó kiemelése a földből. Az épület alapozása közben előkerülő kőfaragványok és összefüggő mozaiktöredékek iránti közös lelkesedésük teremtette meg azt az együttműködést, amelynek révén egyáltalán elindulhattak a 19. századi székesfehérvári ásatások. Az események gyorsan zajlottak. Május 2-án Pauer kanonok levélben kereste fel az Akadémiát, értesítvén a tudós társaságot a kivételes leletről, s arról a szándékáról, hogy szeretné mindezt egy előadás keretében megismertetni velük. Előadásának eredetileg május 8-ra tervezett írásos vázlata fennmaradt a Püspöki Levéltárban. Erre az alkalomra,

ábrázoló ceruzarajz hátoldalán. A kis méretű rajzlap a volt Forster Központ Tervtárában található, ltsz. 7441. A rajz Rómer Flóris hagyatékából került a MOB-hoz, s a minket érdeklő oldalra ő írta rá utólag: „fehérvári kiásott alaprajz”. MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 24–26. (44. jegyzet); MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 54–56., 24. kép, 137. (44. jegyzet). Az ásatáson készített, színezett ceruzarajzokat a Magyar Nemzeti Múzeum (MNM) Régészeti Adattárának Érdy-hagyatéka őrzi. További

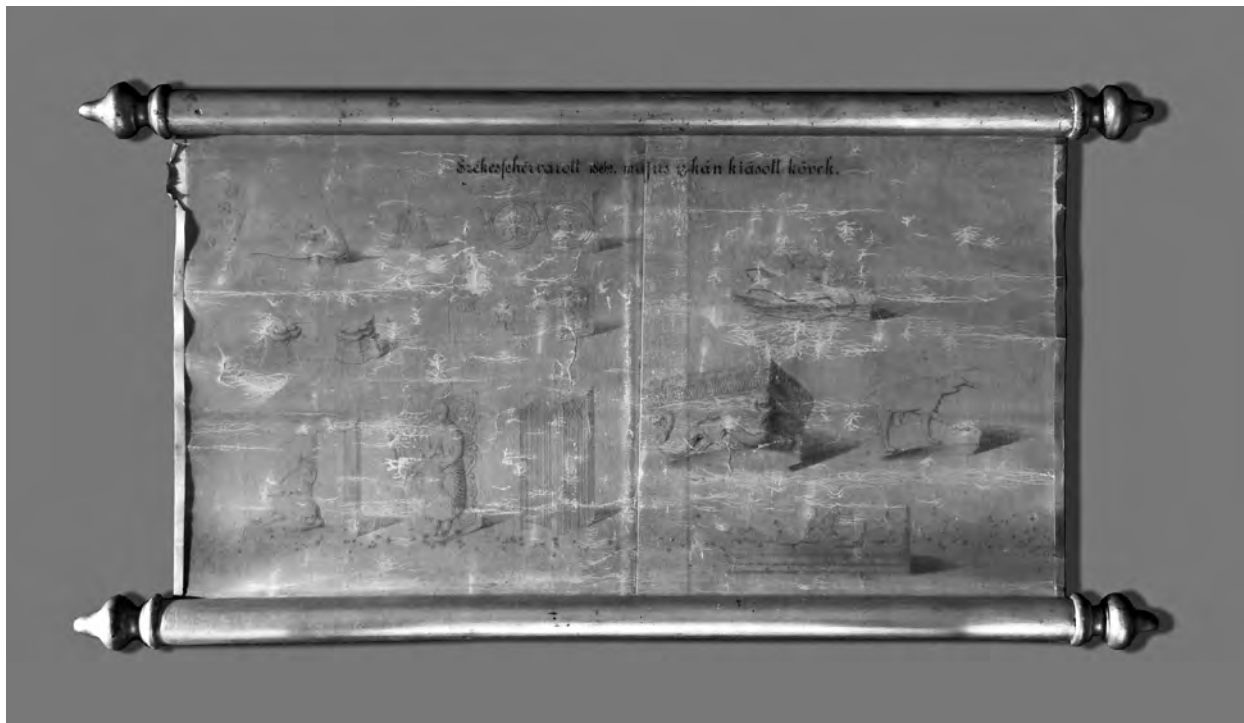


12. **Valentiny János:** Pauer János püspök idős korában a sóstói temetőkápolna rajzával, 1888. Székesfehérvár, Püspöki palota



14. **Szász Ferenc** I. rajzának részlete, 1862  
A prépostsági templom egykori szentélyétől keletre épített lakóház alapozási munkái közben előkerült kőfaragványok  
Székesfehérvár, Püspöki és Székeskáptalani Levéltár

13. **Szász Ferenc** I. rajzának részlete, 1862  
A prépostsági templom 1848-ban kiszedett 4-5. déli pillére  
Székesfehérvár, Püspöki és Székeskáptalani Levéltár



15. Szász Ferenc II. rajza, 1862. Díszes kiállítású, aranyozott fatartókkal készült, lakkozott felületű rajztekercs Székesfehérvár, Püspöki és Székeskáptalani Levéltár

illusztrációként készültek Szász Ferenc díszes kivitelű rajzai. Az első lap bal oldala a helyszín és a korábban előkerült királysírok építészeti jellegű bemutatására szolgál. Az 1848-as leletek mellett – a téma ismertetése céljából – szerepel rajta az 1839. évi csatornaásás-kor megtalált hármassír leegyszerűsített metszete és alaprajza is. Hogy melyik uralkodónké lehetett, máig rejtély, egy írott forrásból azonban értesülünk utóbb

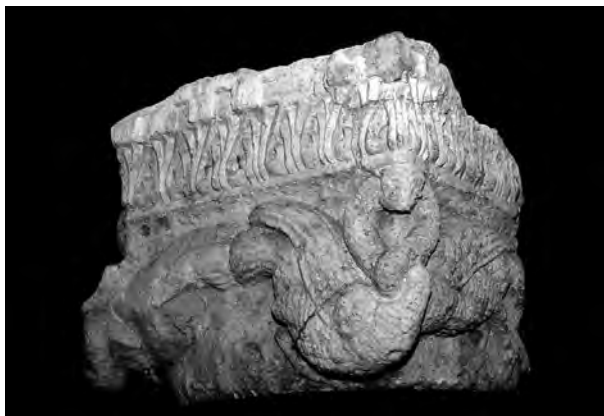
széthordott, előkelő leletanyagáról és arról, hogy egyikük fehérmárvánnyal fedett volt. A rajz jobb oldalát a szóban forgó ház alapjaiból frissen előkerült kőfaragványok foglalják el (14. kép). Egy 12. századinak látszó, levéldíszes oszlopfej kivételével gótikus darabok, nagy részük azonban sajnos ma már nincs meg.<sup>20</sup>

Az ismerős töredékeket ábrázoló másik lap (15. kép) feliratán május 13-i dátum olvasható, miatta Pauer

rajzok és vízfestmények Varsányi ajándékként, 1864-ben a MTA-hoz kerültek. SZENTESI 1992. (ld. 9. j.); SZENTESI 2004. (ld. 9. j.). A kőfaragványok azon a színezett tollrajzon láthatók, amely metszetben ábrázolja a sírokat és a feltárt rétegeket. MNM Régészeti Adattára, Érdy-hagyaték, a róla készült metszet: ÉRDY 1853. (ld. 18. j.) 43. Lásd Biczó Piroska: Érdy János leletmentésének tudományos eredménye. In: 150 éve történt 1999. (ld. 18. j.) 17–19. Az idézet: MNM, Érem- és Régiségértár, gyarapodási naplók 1846–1856. 1848, 64. Ehhez Biczó Piroska: A középkori és kora újkori kőfaragványok gyűjteménye. In: A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei. Szerk. PINTÉR János. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2002. 165. Hunyadi Mátyás kápolnája a kortársak szerint a templom északi oldalán, keleten elhelyezkedő, nagyobb, boltozott tér volt, amely a tőle nyugatra lévő, kisebb szakaszokkal együtt a 18. század folyamán, lebontásáig a középkori prépostsági templom jogutódjának számított. Pauer mindenesetre egyértelműen a király kápolnájának tartja (PAUER 1877. [ld. 16. j.] 43, 60–61.), vélekedése sokáig irányadó marad. Publikációban először

SZVORÉNYI József: Székes-Fejérvár. Új Magyar Múzeum, 1. 1850–1851, 8. füzet, 422–425. A szóban forgó épületrész Kálmáncsehi prépost kápolnájával történő későbbi azonosítása BALOGH Jolán: A művészet Mátyás király udvarában, I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966. 181–182. Lásd még FÉNYI 1977. (ld. 8. j.) 132–136. (22, 24. jegyzet); Pauer megjegyzése: PAUER 1849. (ld. 18. j.) 2. Az ekkor kiszedett pillérek rajzáról MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 22–24; MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 51–54, 22. kép. A déli terület ásatási eredményeiről Biczó Piroska: A székesfehérvári Szűz Mária-prépostsági templom déli oldalának régészeti feltárása. In: Károly Róbert és Székesfehérvár. Szerk. KERNY Terézia–SMOLNAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2011. 139–170; Biczó Piroska: Das königliche Marienstift zu Székesfehérvár im Lichte der neueren Grabungen. *Acta Historiae Artium*, 52. 2011. 5–29.

<sup>20</sup> Az első díszes, prezentációra készített rajz felirata: „a. Helyiségen 1339. Évben Feltalált Sírboltok, b. Helyiségen 1848. Évben Feltalált Sírboltok d. Helyiségen 1862. Évben Feltalált mosaik és ide Rajzolt



16. Sárkányos féloszlopfejezet az 1862. évi ásatást megelőző leletegyüttesből, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum (Fotó: Gelencsér Ferenc, 2000.)

május 19-re halasztotta előadását. Új rajz készítésére a munkálatok egy mélyebb rétegéből előző nap előkerült, nagyobb méretű, figurális, illetve állatalakos kövek inspirálták a kezdeményezőket. El tudjuk képzelni azt a sietséget, amivel az éppen csak kiemelt köveket rajzolta az építész. Ők találták meg a 12. századi sárkányos féloszlopfejezetet (16. kép), valamint a ma is a Nemzeti Múzeumban lévő baziliskuszos nagy pillérfejezet-töredéket. Amekkora öröm ez, olyan komoly veszteség, hogy a másik két darab: egy fura, négy lábú szörnyállatot ábrázoló, ugyancsak román kori, íves elem, továbbá egy angyalok által koszorúba foglalt címet tartó, reneszánsz faragvány (17. kép) (ilyesmi sajnos egyáltalán nem található a fehérvári leletanyagban) azóta sajnos elveszett. A szóban forgó lap függőleges illesztése arról is tanúskodhat, hogy a bal oldalon szereplő, általunk jól ismert töredékeket Szász már néhány nappal korábban megörököltette, s

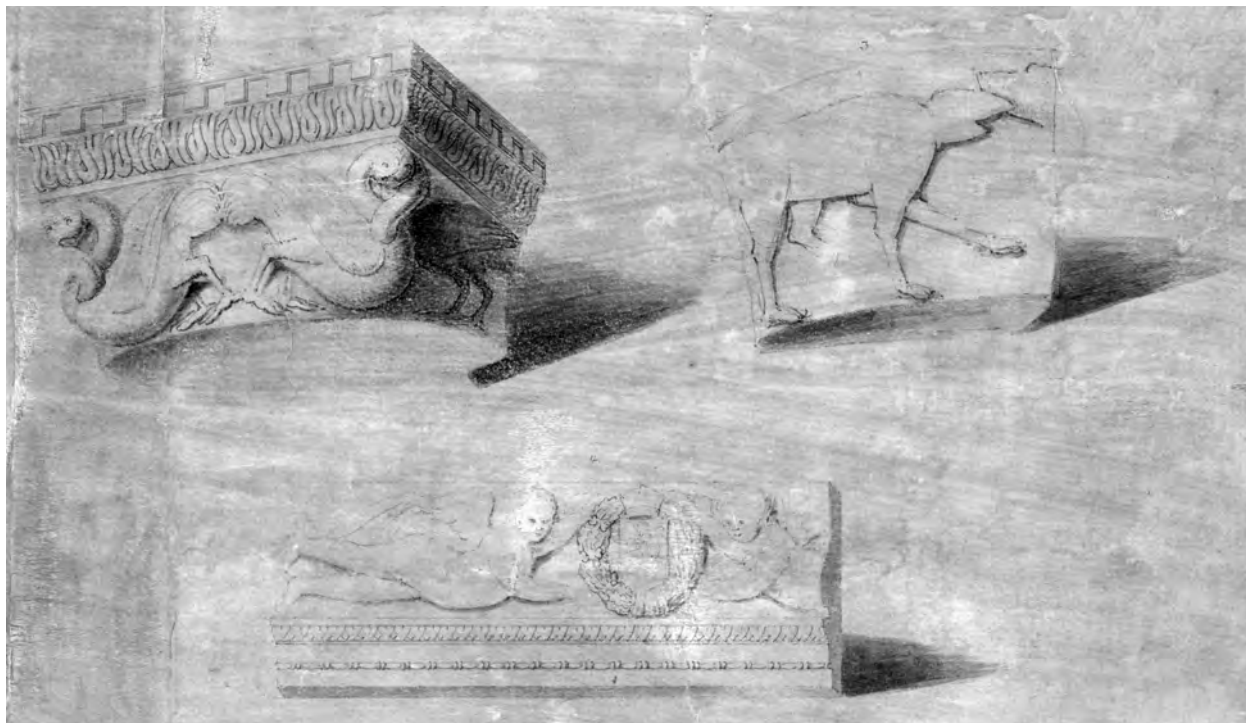
ehhez utólag illesztették hozzá az új leleteket bemutató, jobb oldali részt. A régi faragványokról tehát ismét új felvétel született, a püspökkert kerítésfalában lévő darabok közül ezúttal nyolcat rajzolt le a mérnök, válogatva és tetszőleges csoportosításban. Rögtön feltűnik azonban, hogy római kő nem szerepel közöttük. A már Haas munkáján jelen lévő Anjou-kori sírkőtöredékek mellett a hozzájuk tartozó díszes könyöklőt, az ott szintén látható palmettás párkányelemeket, továbbá a Varsányi és Haas által egyaránt bemutatott 11. századi szarkofágfedél-töredéket. Nem egyértelmű, hol tárolják azt a figurális saroktöredéket, amely Haas rajzáról hiányzik ugyan, de tizenhat évvel azelőtt Varsányi figyelmét már felkeltette. Róla csupán a 20. század második felében derült ki, hogy a vértesszentkereszti templom kapujának része volt. Bárhonnan is került elő (talán a csákvári Esterházy család révén, ahol pályája kezdetén Pauer káplán volt?), feltételezhető, hogy begyűjtésében a tudós pap valamilyen szerepet játszott.<sup>21</sup>

A cél nem kérdéses: Pauer minden erejével a figyelem felkeltésére törekedett, nyilvánvalóan azzal a szándékkal, hogy elérje a tervszerű ásatások megindítását. Május 18-án „az estvéli vonattal”, hóna alatt az össztekercselhető és kiakasztható rajzokkal Pestre utazott, és másnap megtartotta előadását az Akadémia osztályülésén, beszámolójának tartalmát közölte a *Budapesti Szemle*. Egy külön erre a célra csináltatott dobozkában összefüggő mozaiktöredékeket adományozott a Nemzeti Múzeumnak. Erőfeszítéseit siker koronázta, az Archaeológiai Bizottság felkarolta az ügyet, s három tag már június közepén körülnézett a helyszínen. Június 24-én Kubinyi Ágoston elnök, Kubinyi Ferenc, Rómer Flóris, Henszlmann Imre és Erdy János újból Fehérvárra utazott, ahol Pauer kanonok is csatlakozott hozzájuk. A küldöttség már másnap kérvényt fogal-

Kövek”. Pauer János megbízásából rajzolta Szász Ferenc, 1862. április vége–május eleje. Anyaga: Össztekercselhető, kemény papírlapon színezett toll- és ceruzarajz, lakkbevonattal. Díszesen esztergált végű, aranyozott farudak közé erősítve. Mérete: 62×38,5 cm, a rudazattal együtt: 75,5×40 cm. Székesfehérvár, Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, ltsz. nélkül; MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 37–43; MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 75–80, 52–53, 22–23. kép, 60. 36. kép, 68–69. 47–48. kép; Szász Ferenc 1848. december 5-i feladatairól a városi jegyzőkönyv (Protocollum) vonatkozó lapját (988. o.) közli BRADÁK Károly: *Fehérvár – fehér folt. Hol volt, hol nem volt királyaink koronázó és temetkező városa?* Pap Gábor bevezetőjével. Budapest, Design & Quality, 1995. 50–51. A szóban forgó épület alapozása közben előkerült váratlan leletekről Pauer 1862. május 2-án írt először Szalay Lászlónak, az Akadémia akkori titkárnak. *Henszlmann Imre levelezése II.* 2016. (ld. 17. j.) 260–261. No. 539. Az 1682. május elején papírra vetett vázlatot egy félrevezető címmel ellátott előlap rejtje „Anno 1849. Pauer Jánosnak,

»A Székesfehérvárott fölfedezett királyi sírboltról« c. munkájára vonatkozó levelek és jegyzetek”. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, Pauer János püspök hagyatéka, 1561 A.

- 21 A második díszes rajz felirata „Székesfehérvárott 1862. május 13-kán kiásott kövek”. Pauer János megbízásából közreműködésével Szász Ferenc, 1862. május 13–18. Össztekercselhető, kemény papírlapon színezett toll- és ceruzarajz, lakkbevonattal. Díszesen esztergált végű, aranyozott farudak közé erősítve. Mérete: 65,8×38 cm, a rudazattal együtt: 78×39,4 cm. Székesfehérvár, Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, ltsz. nélkül; Pauer 1862. május 11-én és 14-én ez ügyben Szalay Lászlónak írt újabb levelei *Henszlmann Imre levelezése II.* 2016. (ld. 17. j.) 262–263. No. 540; 265. No. 542. A második rajzon szereplő faragványok ismertetése MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 32–37, 44–45, 80–81; MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 65–75, 60–67, 37–40, 42, 45–46. kép. Csákvári tartózkodásáról CZOBOR 1890. (ld. 12. j.) 11–12.



17. Szász Ferenc II. rajzának részlete, 1862

Az ismert sárkányos féloszlopfejhez mellett négylábú állatot és feltehetően egy másik állat fejét (állatküzdelmet?) mutató, íves formájú, elveszett kőfaragvány. Alattuk reneszánsz sírépítmény vagy szemöldökpárkány szintén elveszett töredéke, angyalok által tartott, koszorúba foglalt címeres ábrázolással. Székesfehérvár, Püspöki és Székeskáptalani Levéltár

mazott Farkas Imre püspöknek. Érthető, hogy III. Béla és felesége sírjához hasonló, csodálatos leletekben bizakodtak „Méltóságos Püspök Úr! Míg az angolnak Westminsterben, a Francziának Rheimsben, a német birodalomnak Achenben az oroszoknak Kremel-ben az Olaszoknak Mailandban, a Csehnek Hradschinban vannak fényes Domjaik, melyekben a nemzet a királyok nagyságának, hatalmának, művészi izlésének minden emlékei együtt felhalmozvák, mi Magyarok királyaink koronázási- és temetkezési Basilikáját, és abban volt, minden műkincset, drága tetemeikkel együtt lábainkkal tapossuk.”

A corvinák visszaszerzésével kapcsolatos isztambuli útjáról hazaérkező Henszlmann Imre 1862. július 7-én korábbi történetírók és helytörténészek leírásaira, illetve

számításaira, továbbá az 1848. évi sírleletre alapozott elméleti konstrukciót adott elő, öntudatosan megrajzolva hozzá a királyi templom várható alaprajzát. A két sikeres helyszíni szemlét és egyeztetést követően az Archaeológiai Bizottság nevében Ipolyi Arnold örömmel vette tudomásul, hogy Paueren kívül a szóban forgó új lakóház tulajdonosai, Hoffmann, Gebhard és Szabady urak az érdekes köemlékeket szintén a Nemzeti Múzeumnak ajánlják fel, „valamint köszönetet mond Szász Ferencz helybéli építész úrnak, ki nem csak felvilágosító rajzokat készített a küldöttség számára, hanem értelmes vezetése által s az eddig történt felfedezések iránti magyarázataival nagy segítségére volt.”<sup>22</sup>

Egy országos gyűjtés eredményeképpen még 1862 őszén megkezdődhetett Henszlmann Imre első ása-

22 Pauer Pestre indulásáról a Szalay Lászlóhoz, az MTA titkárához írt, 1862. május 11-i levelében esik szó. *Henszlmann Imre levelezése* II. 2016. (ld. 17. j.) 262–263. No. 540. Az 1862. május 19-én az Akadémián tartott előadásról szóló beszámoló megjelent: *Budapesti Szemle*, 1862. 15. kötet, 48–49. sz. 190–191. Lásd *Henszlmann Imre levelezése* II. 2016. (ld. 17. j.) 266–267. No. 543. A mozaik töredékekről MNM,

Érem-és Régiségtár, gyarapodási napló, 1861–1865. 1862. május 20. 33. tétel: „Falak ékesítésére mozaik kockák, különösen készített ládikába (Chatulle) zárva. Pauer János szfv-i kanonok küldeménye”, lelőhely: „Székesfehérváron a fazekas téren, ház építéskor”. Idézet a Farkas Imre püspöknek írt levélből: Székesfehérvár Püspöki és Székeskáptalani Levéltár 9/A; Henszlmann július 7-i akadémiai elő-



18. Indadiszés párkány részlete vaddisznóval, 12. század  
Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum  
(Fotó: Kiss László, 2013.)

tása. Az újabb királysírokat remélő feltárások egyedül a déli oldalon lévő városi területre, a Fazekas utcára korlátozódtak, sajnálatos módon ugyanis Farkas Imre püspök, akit pedig Pauer a lelkesítő szavakon túl mozaikszemekkel ugyancsak megajándékozott, kertjében nem engedélyezte a régészeti munka folytatását. Henszlmann szerint „Ha a püspök az ásatást udvarán nem engedi meg, attól tartok, célunkat félig sem fogjuk elérni”. Az Érdy idején megtalált síroktól keletre és nyugatra egy hosszú, keskeny sávban végzett ásatások mindössze két hónapig tartottak (szeptember 15–november 12). Annak ellenére, hogy Henszlmann kiérlelt elméleti alapvetéssel és preconcepciókkal érkezett, számos nyereséggel jártak, a kőfaragványok tekintetében azonban kevés eredményt hoztak. Már november 18-án nyolc tételben érkeztek leletek a Nemzeti Múzeumba. Pauer János a Szász Ferenc által talált két nagy fejezetet küldte (hová lett a másik két értékes darab?), maga Henszlmann csak egy érc-töredéket, magukat a köveket pedig a város.

adásáról beszámol a *Budapesti Szemle*, 1862 16. 50–52. sz. 190–191. Lásd Henszlmann Imre levelezése II. 2016. (ld. 17. j.) 292–294. No. 553. Az 1862. július 7-i akadémiai előadás teljes szövege folytatásokban jelent meg a *Vasárnapi Ujság*ban: HENSZLMANN Imre jelentése a székesfehérvári régiségekről. (Felolvasatott a m. Akad. júl 7-ki ülésén) *Vasárnapi Ujság*, 9. 1862. 28, 29, 30, 31. sz. 330–331, 342–343, 354–355, 366–368., majd a szerző teljes terjedelmében beemelte két évvel később megjelent könyvébe is. HENSZLMANN Imre: *A Székes-fehérvári ásatások eredménye*. Pest, Heckenast, 1864. 28–45. Az Archaeológiai Bizottság 1862. július 1-jén elfogadta és felterjesztette jelentését az MTA vezetésének. Henszlmann Imre levelezése II. 2016. (ld. 17. j.) 289–291. No. 552. Az idézetet lásd a 291. oldalon. Az Akadémia „philos., törv. és történettudományi osztályainak július



19. Henszlmann Imre (?): Akantuszleveles pillérfejezet töredéke állatpárral, 12. század  
Reprodukció: HENSZLMANN 1864. (ld. 22. j.) 136.

Köztük van a mindeddig a Városháza udvari homlokzatába befalazott nagy méretű román kori tondó és a vörösmárvány Anjou-sisakdísz (9. kép), négy további vörösmárvány töredék, az ismeretlen városi lelőhellyel rendelkező, román kori vaddisznós faragvány (18. kép), végül mindössze egyetlen, a szóban forgó ásatásból származó, s ma is a Nemzeti Múzeumban található, kisebb méretű falpillérfejezet. Bizonytalanságban maradunk a tekintetben is, melyek lehettek a 8. tételben szereplő „különféle kötődések”, ugyanis egyáltalán nem biztos, hogy azonosak voltak a két évvel később megjelent, tekintélyes terjedelmű könyvében rajzban is közölt (19. kép), további hat darab román kori, s kilenc darab gótikus faragvánnyal.<sup>23</sup>

A munka mérnök vállalkozója, a helyszíni feltárások állandóan jelen lévő irányítója, aki önállóan és Henszlmann-nal együtt is végzett felméréseket, Szász Ferenc. Ő készítette a *Vasárnapi Ujság*ban megjelent acélmet-

7-i ülésén felolvasott jelentésének és Henszlmann értekezésének összefoglaló szövege megjelent: *Sürgöny*, 2. 1862. 157. sz. július 10. „Tárcza” rovatában. A forrást Szentesi Editnek köszönöm.

- 23 Az ásatásról első ízben Ipolyi Arnold számolt be. Ipolyi Arnold: Magyar régészeti krónika. *Archaeológiai Közlemények*, 3. 1862. 171. („566. Székes-Fehérvár”). Pauer kanonok Farkas Imre püspökhöz címzett levelének piszkozata ugyanabban az iratkötegben maradt fenn, mint előadásának vázlata. (Lásd a 22. jegyzetben). „Az ide mellékelt skatulában egy kis ereklével bátorodom Méltóságodnak kedveskedni. Szerény maradványa ez a Sz. István kir. által 1004–1038-ig Székesfehérvárott épített nagyszerű bazilika mozaik falázatának.” Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, Pauer János püspök hagyatéka, 1561 A; Henszlmann Imre levele Kubinyi Ferencnek Székesfehérvárról, 1862.



20. A főhajó déli pillérsorának és a déli mellékhajóának feltárt részlete, 1862. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, Adattár

szetet, amely hamarosan színezett változatban is napvilágot látott.

Csupán a közelmúltban derült ki, hogy a Székesfehérvári Egyházmegye Levéltárában őriznek még egy harmadik, azonos korú és hasonló megjelenésű, díszes farudak közé erősített, lakkal bevont rajzot. Felirata: „Sz. István Király által a Boldogságos Asszony tiszteletére épített és 1862dik évben kiásott Bazilika romjainak tervrajza”. A címen kívül az ábrázolt részletek is megegyeznek a volt Forster Központ Tervtárában található változaton láthatókkal. A feltárt terület nézet-, metszet- és alaprajzát összefüggéseiben bemutató lap már az ásatást követően készült. A pontosnak bizonyuló, nyilván hely-



21. Négykaréjos pillér fejezettöredéke, 11. század  
Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum (Fotó: Hack Róbert, 1995.)

színi mérések és vázlatok alapján megfestett, igen értékes forrásnak számító összefoglaló felmérés éppúgy Szász munkája, mint a korábban említett, a régészeti munkákat megelőző, másik két rajz. Neki tulajdonítja a Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága által Budapesten rendezett 1880. évi kiállítás kalauza is. Eszerint az 1862. évi ásatást bemutató, akvarelllel színezett tusrajzból két eredeti példány is született. A Henszlmann Imre hagyatékából a MOB gyűjteményébe került akvarell mellett Szász – kétségtávon kívül Pauer János kérésére – még egy, vele mindenben megegyező változatot festett. Arról a tényről, hogy ez is prezentációs anyagként készült, vagyis előadás illusztrációjának szánták, a többivel megegyező, fából esztergált, aranyozott rudak árulkodnak.<sup>24</sup>

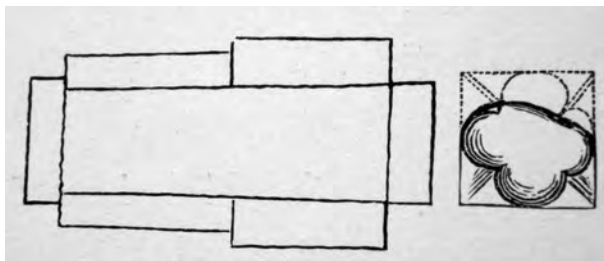
A Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága által 1880-ban Budapesten rendezett kiállítás kalauza nyomán pedig neki tulajdonítható az alap- s metszetrajzot mutató, nagy méretű akvarell is. Egykori szerepét azóta méltánytalanul elfelejtették, s csak remélhetjük, hogy alakját megőrizte az 1862-ből fennmaradt egyetlen ásatási felvétel (20. kép). Közbevetőleg érdemes megjegyezni: Pauer és Szász ekkor 48,

szeptember 16. *Henszlmann Imre levelezése* II. 2016. (ld. 17. j.) 314–317. No. 566. Az idézet a 316. oldalon. Kubinyi Ágoston 1862. október 18-án kérte Farkas Imre püspököt, hogy a feltárási munkákat a kertben folytatni lehessen. A püspök elutasító levelei: 1862. november 2., 1863. február 15. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár 9/A; A Magyar Nemzeti Múzeum Régiség- és Kincstárába ajándok és szerzemény útján begyűlt tárgyak jegyzőkönyve 1861–1865-ig. 1862. november 18. 119. tétel; Henszlmann-nak az ásatást követő cikksorozatairól és jelentéseiről: *Henszlmann Imre levelezése* II. 2016. (ld. 17. j.) 338–351. No. 580–582;

HENSZLMANN 1864. (ld. 22. j.) 123, 136–139, 147, 151, 154–157, 166–167. A Magyar Nemzeti Múzeumban maradt falpillérfejezet: Budapest, MNM, Régészeti Tár, Középkori kőfaragványok gyűjteménye, ltsz. 60.249.C. Az 1862. évi ásatáson előkerült kőfaragványokról MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 48–59; MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 84–99.

24 A volt Forster Központ Tervtárában őrzött akvarelllel színezett tusrajz mérete: 212,5×65 cm, ltsz. 7432. A székesfehérvári rajz mérete: 212×66,5 cm, a rudazattal együtt: 225,5×67,2 cm. Székesfehérvár, Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, ltsz. nélkül. Itt köszönöm meg a





22. **Henszlmann Imre (?)**: Négykaréjos fejezettöredék az északi mellékhajóban feltárt szélső északi sír fej felőli oldalán, másodlagos helyzetben  
Reprodukció: HENSZLMANN 1876. (ld. 25. j.) 48.

Henszlmann 49 éves volt. Kortársak. Szász későbbi sorsa egyelőre ismeretlen, Pauer és Henszlmann azonban mindössze egy év különbséggel, 75 éves korukban haltak meg. Szorosabb kapcsolat azonban nem alakul ki köztük, ezt az is jelzi, hogy Pauer hagyatékában egyetlen Henszlmann-tól származó, közvetlenül neki írt levelet sem találunk.<sup>25</sup>

A félbemaradt ásatások folytatását és kiterjesztését a templom főhajóját rejtő püspöki kertre az Akadémia a megüresedett főpapi szék kapcsán már 1866-ban kezdeményezte, amikor azonban 1874-ben Pauer püspöki helynök lett, erre valóban sor kerülhetett. A feltárást finanszírozó Trefort Ágoston miniszter személyesen látogatta meg Székesfehérváron, ígéretet téve a munkálatok utáni helyreállításra. Henszlmann ezúttal a két éve felállított Műemlékek Ideiglenes Bizottsága előadójaként vezette a régészeti kutatást. Művezetéssel, vagyis a helyszíni munkák irányításával Zalay Alajos királyi főmérnököt bízták meg. Az ásatás ugyan a korábinál nagyobb területre terjedt ki, ezúttal is csak két és fél hónapig (augusztus 16–november 7.) tartott. Régészeti eredményeire nem térek ki, annyit azonban már a jóval csekélyebb terjedelmű publikációk is elárulnak, hogy Henszlmann nem volt elégedett. Elsősorban azért,



23. Aranyozott levéldísz töredéke az Anjou-kápolna környékéről, 14. sz. utolsó harmada, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum

mert nem találta meg a legnagyobb királysírokat, sem Károly Róbert, sem Nagy Lajos, sem Mátyás temetkezési helyét nem sikerült feltárnia. Közben pedig olyan fontos részletek kerültek elő, mint a kanonoki kórus, a főoltár alapjai, a Mátyás-szentély, vagy az északkeleti torony az oldalkápolnákkal. Róluk keveset írt, szerencsére a helyi sajtóban más szemtanúk tudósításai mellett fennmaradtak az ezúttal folyamatosan jelen lévő Czobor Béla alaposabb beszámolói is. Őt egyébként Pauerhez kötötte a szorosabb, gyermekkoráig visszanyúló tanítvány–mester kapcsolat.<sup>26</sup>

Faragványokkal Henszlmann ezúttal egyáltalán nem foglalkozott. Mindössze egyetlen, ma is meglévő darabot ismertetett, egy négykaréjos pillér fejezettöredékét (21. kép), de csak azért, mert az északi mellékhajó Árpád-kori sírjainak egyikében került elő (22. kép). Német nyelvű ásatási publikációjában ugyan lelkesen írt az északi mellékhajóban feltárt, általa Habsburg Albertnek tulajdonított sírból kikerülő fehérmárvány töredékekről, azonban sem rajzot, sem leírást nem készített

levéltár vezetőjének, Mózes Gergelynek és Bechtold Pannának az említett rajzok kapcsán nyújtott segítségét.

25 FEKETE JÁNOS: Egy szó a székesfehérvári ásatások ügyében. *Vasárnapi Ujság*, 9. 1862. 46. sz., november 16. 544–545. A metszet az 54. oldalon látható. A színezett acélmetszet publikációja: *Múltunk építőkövei*. Szerk. CSURGAI HORVÁTH JÓZSEF–KOVÁCS ELEONÓRA. Székesfehérvár, Székesfehérvár Város Levéltára, 2001. 13. A volt Forster Központ Tervtárában őrzik azt az akvarellt (ltsz. 7432), amely alaprajzban és metszetben is ábrázolja az 1862-ben feltárt területen előkerült régészeti jelenségeket. *A magyarországi műemlékek ideig[enes] bizottsága által hazai műemlékek rajzaiból rendezett kiállítás kalauza*. Budapest, Egyetemi Nyomda, 1880. 13., 12. tétel. A jól ismert fénykép a SZIKM tulajdona, közli DERCSÉNYI 1943. (ld. 1. j.) 3., 1. kép. A rajta látható, az ásatás

helyszínén jegyzetelő vagy rajzoló, hosszú kabátos, kalapos úr valószínűleg Szász Ferenc. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, A 8–13. A püspökség iratai, valamint Pauer János püspök hagyatéka, 1545–1561 A.

26 Az Akadémia és a Székesfehérvári Káptalan között 1866-ban folytatott levelezés előzménye egy Henszlmann által tartott beszéd a feltárások folytatásának szükségességéről. 1866. március 9. Levélfogalmazvány az Akadémiától a Káptalannak, MTA Kézirattár 917/94/1866. RAL K 1218/11; Eötvös József akadémiai elnök és Arany János titkár levele a Káptalanhoz, 1866. április 8. Ebben az Archaelógiai Bizottság március 19-i ülésén elhangzott előadásra hivatkozva kéri, hogy a püspöki kertben is lehessenek régészeti feltárások. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, Acta Capitularia 1859–1867.





24. Henszlmann Imre (?): Rómán kori kőfaragványok rajza, köztük régebb óta ismert, nem az 1882. évi ásatáson előkerült darabokkal  
Reprodukció: HENSZLMANN 1883. (ld. 11. j.) 58.

róluk. Nem csupán a fennmaradt fényképen láthatók, a különböző cikkek is hatalmas római kori kötömbökről számoltak be. A Nemzeti Múzeum nevében Pulszky a helyszínen járva válogatta „azon római köveket, melyeket a muzeum számára elküldendőnek vél: ezek elszállítandók a többi talált kövek pedig biztos helyen őrizendők”. 1875. május 21-i levele alapján Zalay Alajos „a kiszemelt, és négy fa szekrénybe elhelyezett római kövek”-et felküldte Pestre, amelyek Pulszky válasza alapján meg is érkeztek a múzeumba. Nemcsak a szekrényeken csodálkozunk, azon is, hová lettek a kövek. A gyarapodási napló ugyanis csak Henszlmann által adományozott fémleleteket tüntet fel.<sup>27</sup>

Az 1882. évi harmadik ásatásra újból a déli oldalon került sor, apropóját egy lakóház lebontása adta. A MOB megbízásából végzett munkálatok mindössze három



25. Anjou-kori, I. (Nagy) Lajosnak tulajdonított szarkofágfedlap-töredék a kerítésfalból történő kibontás után, 1938  
Budapest, volt Forster Központ, Fotótár, ltsz. 1694. neg.

hétig tartottak (szeptember 17–október 8.). Pauer János, aki ekkor már negyedik éve a székesfehérvári püspöki méltóságot viselte, ezúttal jóval távolabbról figyelte az eseményeket. A feltárások során Henszlmann a püspöki palota előtti téren megtalálni vélte a szerinte nyugat felé hosszabb templomhoz tartozó, Szent István kori délnyugati tornyot. Írott forrásokra támaszkodva a déli mellékhajóba lokalizálta Nagy Lajos sírkápolnáját, amelynek déli végződését a hajófallal azonosította, s körülötte további falakat is feltárt. Ezek közelében két szép Anjou-kori gótikus faragvány is előkerült, egy aranyozott levéldísz (23. kép) és egy vörösre festett lilium,

Trefort Ágoston levelei Pauer Jánoshoz: 1872. szeptember 19., 1874. június 20., 1874. július 7., 1874. október 30. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, Pauer János püspök hagyatéka, 1545–1561A.; MOB-Iratok 1874/68. A volt Forster Központ Könyvtárában. Az 1874. évi ásatásról HENSZLMANN Imre: Három nemzeti műemlék. *Budapesti Szemle*, 1875. 7. kötet, 14. sz. 423–427.; HENSZLMANN Imre: Stuhlweißenburger Grabungen im Jahre 1874. I–IV. *Pester Lloyd*, 1875. március 6., március 10., április 3., április 8. HENSZLMANN Imre: *Magyarország ó-keresztény, román és átmenet stílusú mű-emlékeinek rövid ismertetése*. Budapest, Magyar Királyi Egyetemi Könyvnyomda, 1876; CZOBOR Béla: A székesfehérvári ásatások. *Új Magyar Sion*, 5. 1874. (=CZOBOR 1874a) 792–796. A Székesfehérvár című hetilap rendszeresen beszámolt a püspökség udvarában folytatott ásatásokról és azok eredményeiről. *Székesfehérvár*, 4. 1874. 33. sz., augusztus 16. 207; 34. sz., augusztus 21. 213; 35. sz., augusztus 30. 230; 36. sz., szeptember 6. 225–226; 37. sz., szeptember 13. 231; 38. sz., szeptember 20. 237–238; 39. sz., szeptember 27. 243; 40. sz., október 4. 248; 41. sz., október 11. 253–254. Az október 18-i számba CZOBOR Béla ír összefoglalót „A püspöki kertben folytatott ásatások” címmel a 260. oldalon (=CZOBOR 1874b), de az ismertetés tovább folytatódott: október 25. 265–267; november 1. november 8. 278, november 15. 284. Czobor egy Pauernek 1882. január 3-án írt levelében „legkisebb fiának” nevezte

magát. Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár, Pauer János püspök hagyatéka, 1561 A.

27 A négykaréjos pillérhez tartozó töredékről: HENSZLMANN 1876. (ld. 25. j.) 48. A faragványokról: MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 59–62; MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 99–101. Az ásatásról készült fényképet lásd a 89. oldalon, 68. kép; római kövekről és egy sírban talált fehér márványtöredékekről írt Czobor Béla a *Székesfehérvár*-ban, 1874-ben: CZOBOR 1874b (ld. 25. j.) A Henszlmann által Habsburg Albertnek tulajdonított sír megégett fehér márvány síremlék töredékeiről és római faragványokról ír CZOBOR 1874a (ld. 25. j.) 794; HENSZLMANN 1875. (ld. 25. j.) március 6. Az idézet helye: Jegyzőkönyv a Székes Fehérvári Szt. István féle Basilika körüli ásatások beszűntetése iránt. 1874. november 7. Székesfehérvár, Püspöki Levéltár, 9/A. Zalay Alajos 1875. május 21-én Pulszky Ferencnek írt levele: MNM Érem- és Régiségtár iktatott levelezése, 1875/201. Június 10-én Hampel József „régiségtári és segédő” írta a választ, hogy a „római emlékkövek” megérkeztek. MNM Érem- és Régiségtár iktatott levelezése, 1875/57. Eszerint ezek mégis Budapestre érkeztek, annak ellenére, hogy a leltárkönyvben az 1874–1875. évből csupán kisleletekről szóló adatokat lehet találni. MNM Érem- és Régiségtár, gyarapodási naplók, 1874. október 3. 230. tétel, 1875. szeptember 21. 162. tétel.



26. A püspökkert kerítésfala a kőtöredékekkel az 1938. évi kibontás előtt  
Budapest, volt Forster Központ, Fotótár, Itsz. 159244. neg.

amelyek az ásatást követően, 1883. április 19-én a Nemzeti Múzeumba kerültek.<sup>28</sup>

1883-as publikációját, a *Székesfehérvári ásatásokat* annak ellenére, hogy a feltárásokat lezárni nem kívánta, egyúttal korábbi eredményei összefoglalásának szánta. Ami a köveket illeti, a régóta ismert, sőt már Haas rajzán is szereplő palmettás párkányelemeken kívül még négy eddig nem közölt, román kori faragvány rajza látható benne (24. kép), szerencsére mind fontos és meglévő darabok. Két különböző, gazdagon díszített nyíláskeret elem egymásba hurkolódó indákból kinövő szőlőlevelekkel és állatfigurával, egy vízszintes helyzetben ábrázolt indás-palmettás, valamint egy összefonódó, éles metszésű, háromtagú körfonatba írt, legyezőszerű pal-

mettákat mutató töredék. Mivel pontos lelőhelyükkel kapcsolatban Henszlmann nem tájékoztatott, továbbá, hogy a könyvben lerajzolt egy lokalizált, de az északi oldalon talált darabot is, egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, hogy az említett faragványok 1882-ben, s nem 1874-ben kerültek elő. Valószínűleg csupán mutatóba választott néhány darabot a püspökségen raktározott, már korábban feltártak közül. Különösen az egységes motívumkinccsel rendelkező ún. szőlőleveles csoport kapcsán tűnnek fel, s fogalmazhatók meg komoly kétségek afelől, hogy Henszlmann megtalálásukon túl, bármilyen mértékben is foglalkozott a kőfaragványokkal. Inkább csupán illusztrációként szolgáltak az általa mondanódókhöz. 1862-ben, könyve szerint három idetarto-

28 HENSZLMANN 1883. (ld. 11. j.) 55–85. Nagy (I.) Lajos király sírkápolnájáról Uo. 70–85, a 16. ábrán alaprajzi rekonstrukcióval. MNM Érem-és Régiséggtár, gyarapodási naplók, 1882. november 21. 136. tétel, 1883.

április 19. 38. tétel, 6. szám: „Középkori faragott kőtöredék, aranyozva”, 7. szám: „Középkori faragott kőtöredék, lilomokat tüntet föl, átm. 12 cm”. HENSZLMANN 1883. (ld. 11. j.) 84., 20. ábra.

zó darabot talált, most újabb kettőt publikált közülük, 1895-ben azonban, amikor Gerece először foglalkozott velük, még további tizenöt, csupán ásatási leletként értelmezhető töredék volt a püspökség birtokában.

Ami a püspökkert kerítésfalában lévő, figurális darabokat illeti, ezek rajzát ugyan – őrzési helyük megjelölésével együtt – ő is közli könyvében, de a törzstöredéket (25. kép) német lovagnak tartván, velük kapcsolatban tartózkodóan csupán azt jegyzi meg, „hogyan Nagy Lajos korában nálunk kitűnő szobrászati műhely létezett”.<sup>29</sup>

Visszatérve a püspökség kerítésfalához, Pauer „udvarában, ízléssel elhelyezett feliratos köveknek muzeumszerű gyűjteményét” a tudós érdeklődésű látogatók közül bizonyára sokan megtekintették a 19. század második felében, de még később, a 20. század elején is (26. kép). Kétségtelen tény, hogy Székesfehérváron – az évszázadok alatt szinte teljesen eltűnt, nagy múltú királyi koronázó- és temetkezőtemplom keltette kíváncsiság miatt – a római emlékek iránti érdeklődés mellett igen korán megkezdődött a középkori kőfaragványok gyűjtése és megörökítése is. Ebben egyértelműen az 1777-ben felállított püspökség játszotta a főszerepet, mint ahogyan sajnos az északi kápolnasor bontását szintén nekik köszönhetjük. Valójában ez a bemutatási

forma élt tovább azokban a természetesen már rendezettségre és az ismeretek szakszerű átadására törekvő elképzelésekben, amelyek a 20. század harmincas éveiben létrejövő kőtárak, így a szóban forgó kerítésfáltól alig kétszáz méternyire, Lux Géza által tervezett székesfehérvári alapjául is szolgáltak.

A faragott kövek megőrzésében és bemutatásában a 18. század vége óta az a hagyománnyá váló felismerés él tovább, miszerint az ilyen jellegű emlékek, széthullott épületek és faragott szerkezetek becses maradványai nem csupán gyönyörködtetésre való műtárgyak, hanem az írott forrásokkal együtt, vagy azok hiányában régmúlt idők történetének nélkülözhetetlen szemtanúi. Mások mellett ezt a szemléletet képviselték, ebben jártak elől a korszak itt emlegetett tudós nagyjai. Irigylésre méltó, ígéretes kezdet volt.<sup>30</sup>

Mentényi Klára  
művészettörténész  
mentenyi@gmail.com

29 Ezt követően készül a négy székesfehérvári ásatásról készített összefoglaló alaprajza. Felirata: A székesfehérvári királyi templom 1848, 1862, 1874 és 1882-ben kiásott maradványainak térképe. A volt Forster Központ Tervtára, ltsz. 7434; A román kori faragványokról HENSZLMANN 1883. (ld. 11. j.) 57–58, 58. 1–6. ábra; MENTÉNYI 2006. (ld. 7. j.) 63–68; MENTÉNYI 2011. (ld. 7. j.) 102–107; GERECZE Péter: Építészeti emlékeink az ezredéves kiállításon. *Archaeologiai Értesítő*, 16. 1896. 234–237; GERECZE Péter: A pécsi székesegyház oltársátra és többi szobrászati maradványa. *Archaeologiai Közlemények*, 20. 1897. 122–130. A Püspökkert kerítésfalában lévő Anjou-kori vörösmárvány sírkőtöredékeket az általa ezúttal a templom déli oldalára lokalizált Nagy Lajos-kápol-

na maradványaival együtt tárgyalja, mivel azonban konkrét módon egyiket sem tudja Károly Róbert vagy Nagy Lajos személyéhez kötni, valójában csupán korukra és a sisakdíszes relíeffel való hasonlóságukra mutat rá. A manapság Katalin hercegnőnek tulajdonított, domborműves sírlapról, valamint a szarkofágfedlap királyalakos törzstöredékről van szó, lásd LŐVEI 2004 (ld. 11. j.) 80–84; LŐVEI 2011. (ld. 11. j.) 161–169. Az idézet és a sírkőtöredékek rajzai HENSZLMANN 1883. (ld. 11. j.) 79.

30 Az idézetet lásd *Emlékkönyv a székesfehérvári püspöki megye százados ünnepére*. Szerk. KÁROLY János–NYÍRÁK Sándor. Székesfehérvár, Vörösmarty Nyomda, 1877. 270.

## János Pauer und Imre Henszlmann

„Steinsammeln“ in Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) im 19. Jahrhundert

Der Beitrag befasst sich mit dem Sammeln und der Sammlungsgeschichte geschnittener Steindenkmäler der mittelalterlichen, königlichen Krönungs- und Grabeskirche von Stuhlweißenburg im 19. Jahrhundert. Infolge des Türkensturmes wurden die Denkmäler der sukzessiv zerstörten Kirche zerstreut.

Die Anfänge reichen bis zur Gründung des Bistums im Jahr 1777 zurück. Auf dem Grundstück der ehemaligen Kirche wurden römische Denkmäler aufbewahrt, die Anfang des 19. Jahrhunderts gefunden wurden. Darunter befand sich auch ein im 11. Jahrhundert umbehauener, römischer Sarkophag, der später als Sarkophag des Heiligen Stephans identifiziert wurde. Ebenso blieben Bruchstücke erhalten, die unterschiedlichen Grabsteinen und architektonischen Elementen zuzuordnen sind. Die Mehrzahl dieser Fragmente wurde – mit sichtbarer Oberfläche – in die Wand des damals noch stehenden Palastes des Probstes eingelassen. Nach Abriss des Palastes gelangten die Relikte in die Abgrenzungsmauer um den Garten des Bischofspalastes. Im Zuge der städtischen Bautätigkeiten nahm ihre Anzahl an dieser Stelle immer mehr zu. Dies war überwiegend János Pauer zu verdanken, dem gelehrten Kanoniker und späteren Bischof. Er ließ Fragmente von zahlreichen bedeutenden, aus rotem Marmor angefertigten Grabmälern des Anjou-Zeitalters zum Bischofspalast transportieren und rettete diese dadurch.

Die Studie beabsichtigt, die Person von János Pauer näher zu beleuchten, dessen vielseitiges Interesse für die genannte Kirche sowie für die Lebensgeschichte weltlicher und geistlicher Oberhäupter aus seinen sämtlichen kürzeren und längeren Schriften hervorgeht. Seine Sammlerleidenschaft beschränkte sich nicht nur auf Steinmetzarbeiten, er brachte auch eine gewaltige Bibliothek und eine beachtliche Münzsammlung zustande.

Es war ein bedeutungsvolles Ereignis als 1848, während eines Brunnengrabens, die Gräber des ungarischen Königs Béla III. und seiner Gemahlin entdeckt wurden. Aus diesem Anlass bildete János Varsányi auch einige Fragmente der Mauer ab. Pauer veröffentlichte bereits im Folgejahr ein kleines Buch über die Grabung, deren Ablauf er persönlich verfolgen konnte. Im

Jahr 1856 zeichnete Michael Haas die Steinmetzarbeiten im Auftrag der Wiener Central-Commission. Zudem war es János Pauer, derzeit bereits Korrespondent der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, der mit Zeichnungen (Arbeiten von Ferenc Szász) von besonders qualitativ hochwertigen und interessanten, großformatigen Pfeilerkapitälern und weiteren Steinmetzarbeiten das Interesse der Akademie der Wissenschaften weckte. Diese Fragmente wurden 1862 im Zuge von Fundament-Arbeiten eines Hauses ausgegraben. Des Weiteren schenkte Pauer dem Ungarischen Nationalmuseum Mosaiksteine aus dem 11. Jahrhundert. Letzten Endes begannen nach diesen Ereignissen die von der Akademie unterstützten archäologischen Ausgrabungsprojekte des bekannten Archäologen, Imre Henszlmann. Der Beitrag liefert detaillierte Beschreibungen darüber, welche Steinmetzarbeiten im Zuge der drei aufeinanderfolgenden Grabungen (1862, 1874, 1883) gefunden wurden, wie die Fragmente von ihrem Finder publiziert wurden und welche Fundstücke später gewiss ins Ungarische Nationalmuseum gelangen, beziehungsweise welche in Stuhlweißenburg blieben.

Die Studie verfolgt eine umgekehrte Chronologie und beginnt mit der kurzen Vorstellung eines 1938, das heißt, wesentlich später eingerichteten, heute jedoch ebenfalls nicht mehr existierenden Lapidariums, das infolge einer zweijährigen Grabung entstand. Diese Präsentation versucht zu zeigen, dass das Konzept von Steinsammlungen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingerichtet und systematisiert wurden – gewiss nicht nur im Fall von Stuhlweißenburg – im Wesentlichen auf einer sich ab dem 19. Jahrhundert entstandenen Auffassung beruhen. Derzufolge sind wertvolle und rettungswürdige Relikte verfallener Bauten nicht nur als zu bewundernde Kunstwerke zu schätzen, sondern zusammen mit den schriftlichen Quellen oder auch in Ermangelung Letzterer als unentbehrliche Zeugen der Geschichte vergangener Zeiten wahrzunehmen.

Klára Mentényi  
Kunsthistorikerin  
mentenyi@gmail.com

### TÁRGYSZAVAK

Székesfehérvár, Pauer János, Henszlmann Imre, művészettörténet, 19. századi archeológia, egyháztörténet, középkori kőfaragványok, román kori szobrászat, gótikus szobrászat, kőgyűjtemény

### SCHLAGWÖRTER

Stuhlweißenburg, János Pauer, Imre Henszlmann, Kunstgeschichte, Archäologie im 19. Jahrhundert, Kirchengeschichte, mittelalterliche Steindenkmäler, romanische Bildhauerei, gotische Bildhauerei, Steinsammlung

Gonda Zsuzsa

## Modern grafikák szerzeményezése a Szépművészeti Múzeumban

Vásárlások a Roger Marx-gyűjtemény  
1914-es aukciójáról

„Az 1914. év folyamán grafikai gyűjteményünk rendkívüli mértékben gyarapodott úgy vételek, mint főleg ajándékok és hagyományok útján.” – írta Meller Simon, a Szépművészeti Múzeum gyűjteményvezetője a *Külföldi modern metszetek* kiállítás katalógusában.<sup>1</sup> A decemberben megnyitott tárlat Majovszky Pálnak a múzeumba került gyűjteményéből válogatott, amelyik az utolsó harminc év alkotásaiból állt össze, és amint Meller fogalmazott: „már eleve azzal a nemes szándékkal alakult, hogy a mi kollekciónk hiányait pótolja”.<sup>2</sup> Hasonlóan nagyvonalú ajándékozó volt Podmaniczky Gézáné, aki a család egyik műkedvelő tagja által a 18. század végén létrehozott, főleg régi metszetekből álló gyűjteményét ajánlotta fel a múzeumnak.<sup>3</sup> Alfred Strölin és Loys Delteil párizsi műkereskedők – a múzeum régi beszállítói – továbbra is fontos lapokat közvetítettek, rajtuk keresztül jutott a múzeumba néhány ritkaság Roger Marx (1859–1913) párizsi aukciójáról.

1914 áprilisában az Hôtel Drouot termeiben a modern sokszorosított grafikák árverésével kezdődött Roger Marx rendkívüli gazdagságú kollekciónak az

értékesítése. A korszak ízlésformáló kritikusa a művészeti ágak egyenrangúságának elkötelezett híve volt, és gyűjteménye is ebben a szellemben formálódott (1. kép). Ezeröttszáz metszetének az árverését még négy aukció követte, amelyeken a kitűnő kapcsolatokkal rendelkező szakember festményei, rajzai, szobrai, iparművészeti tárgyai, illetve érmei és plakettjei kerültek kalapács alá, többek között Monet, Carrière és Toulouse-Lautrec képei, Rodin szobrai, valamint Émile Gallé kerámiái.<sup>4</sup> A metszetek árveréséről fontos lapokat vásárolt a jeles francia gyűjtő, Jacques Doucet, de külföldi érdeklődők is voltak, például a budapesti gyűjteménnyel szoros kapcsolatokat ápoló, Max Lehrs vezette drezdai Kupferstichkabinett. A Szépművészeti Múzeum több mint nyolcvan sokszorosított grafikával gazdagodott, közöttük Goya, Gauguin, Cézanne, Rodin és Toulouse-Lautrec alkotásaival. Daumier *Arkhimédész* című szénrajza (2. kép) – amely a rajzok, pasztellek és akvarellek aukcióján szerepelt – két évtizeddel később, 1935-ben Majovszky Pál adományának részeként került leltározásra.<sup>5</sup>

1 *Külföldi modern metszetek, Dr. Majovszky Pál ajándéka*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1914. 3. Petrovics Elek köszönőlevele: Szépművészeti Múzeum, Irattár 635/1914. Ezúton szeretném megköszönni Csik Tamásnak az Irattárban nyújtott segítségét.

2 *Külföldi modern metszetek* 1914. (ld. 1. j.) 4.

3 Az ajándékozó levél hatszázharminckét műről tesz említést (Szépművészeti Múzeum, Irattár 91/1914). Báró Podmaniczky László (1747–1803) gyűjteményében a metszetek mellett huszonhat rajz és hatvannégy sziluettkép volt, százötven magyar történelmi tárgyú lapot áadtak a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokának (Szépművészeti Múzeum, Irattár 487/1914). A múzeum 1917-ben mutatott be válogatást a kollekciónból. B. Podmaniczky László *grafikai gyűjteménye*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1917.

4 *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...* Catalogue d'exposition. Sous la direction de Catherine MÉNEUX. Nancy, Musée des Beaux-Arts–Musée de l'École de Nancy. Nancy, Éditions

Artlys, 2006; *Critiques d'art et collectionneurs, Roger Marx et Claude Roger-Marx 1859–1977*. Catalogue d'exposition. Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2006; *Regards de critiques d'art: autour de Roger Marx (1859–1913)*. Éd. Catherine MÉNEUX. Actes du colloque, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2006. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

5 *Catalogue des tableaux, pastels, dessins, aquarelles par [...] sculptures par [...] Faisant partie de la Collection Roger Marx*. Galerie Manzi, Joyant, Paris, 1914. 62. No. 117. *Scène d'émeute* címen. Geskó Judit kutatásai szerint a rajzot (ltsz. 1935-2685) Paul Cassirer közvetítette Majovszky Pálnak 1914-ben. Geskó Judit: *Egy konzervatív a modernekért, Majovszky Pál (1871–1935) 19. századi európai rajzgyűjteménye*. Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, 2001. (PhD-disszertáció, kézirat) 146; Édouard Manet *A Rue Mosnier esőben (Rue de Berne)* című, késői impresszionista rajza (ltsz. 1935-2735) is egykor Roger Marx tulajdonában volt, de már jóval az aukció előtt kikerült a gyűjteményből. Paul Cassirer – aki 1908-ban vásárolta Jos Hesseltől – közvetítette Majovszky-nak 1914-ben. Geskó 2001. 215.



1. Roger Marx dolgozószobája párizsi otthonában, 1910–1913 körül  
Reprodukció: Roger Marx 2006. (ld. 4. j.) 47.

Roger Marx 1859-ben Nancyban született, első képzőművészeti tárgyú írásait a helyi lapok közölték. 1883-ban érkezett Párizsba, pár év múlva Jules-Antoine Castagnary titkára lett. Hivatalnoki karrierje gyorsan ívelt felfelé: 1899-ben jutott pályája csúcsára, amikor a franciaországi múzeumok főfelügyelőjévé nevezték ki. Ott-honosan mozgott a művészek társaságában, barátai közé tartozott Toulouse-Lautrec, Maurice Denis, Rodin és Eugène Carrière, aki a portréját is megfestette. Egyetlen stílusirányzat mellett sem kötelezte el magát, nem érezte összeegyeztethetetlennek a naturalisták dicséretét a legmodernebb törekvések harcos támogatásával. 1904-ben például ő írt előszót Matisse első

önálló kiállításához, amelyet Ambroise Vollard rendezett. Marx kritikáit a vezető művészeti lapok közölték, 1902-től pedig 1913-ban bekövetkezett haláláig a *Gazette des beaux-arts* főszerkesztője volt. A sokoldalú szakember gondolatai Magyarországra is eljutottak, a korabeli szaksajtó elsősorban a modern érem- és iparművészet-ről szóló írásait méltatta. A *Magyar Iparművészet* 1913-ban részletesen ismertette a „modern iparművészet francia apostolának” *Szociális művészet* című tanulmánykötetét.<sup>6</sup>

A „művészetet mindenkinek” gondolat jegyében Marx kitüntetett figyelmet szentelt a sokszorosított grafikának és a plakátművészetnek. Meggyőződése volt, hogy „ez a századvég, melynek oly sokszor keltik rossz

6 A *Gazette des beaux-arts* számainak az Országos Képtár időszakától fogva folyamatosan megvásárolta a múzeum a könyvtára számára.

Marx nagyhatású tanulmányának az ismertetése: N. n.: A szociális művészet. *Magyar Iparművészet*, 16. 1913. 193–195.

hírét, melyet készek dekadensnek nevezni, az eredeti metszetet illetően nagyszerű korszak, igazi felvirágzás időszakaként fog fennmaradni”.<sup>7</sup>

Támogatta azokat a művészeket, akik belátták, hogy határozottan el kell határolódnuk a grafika reprodukív funkciójától annak érdekében, hogy a sokszorosított grafikát a festményekkel és a szobrokkal egyenrangúnak tekintsék. Ezt a célt szolgálta az *Album de l'Estampe originale* – Auguste Lepère jeles fametsző kezdeményezése –, amely 1888 májusában Roger Marx bevezetőjével jelent meg.<sup>8</sup> A tíz sokszorosított grafikából álló mappából eredetileg százötven példányt akartak kiadni, de minden valószínűség szerint nem nyomtattak ötvennél többet. Annak ellenére, hogy a felkért grafikusok az illusztrált sajtóban megjelent műveik révén viszonylag ismertek voltak, a közönség érdeklődése elmaradt. Összesen két mappa jelent meg, és a kiadvány már az 1890-es évek végén ritkaságnak számított, még a párizsi Bibliothèque nationale gyűjteményéből is hiányzott, ezért a Szépművészeti Múzeum örömmel fogadta Karl Wilhelm Hiersemann lipcsei könyvkereskedőnek az első mappára vonatkozó vételi felajánlását 1905 októberében.<sup>9</sup>

Roger Marx jelentős szerepet vállalt a második *l'Estampe originale*-sorozatban is, melyet André Marty indított el. 1893 márciusától 1895 tavaszáig negyedévente tíz metszetből álló mappákat adott ki. Az előszóban Roger Marx így foglalta össze céljukat: „összehozni az elismert mestereket a merész újítókkal, a háttérbe szorítottakkal és elnyomottakkal”.<sup>10</sup> A sorozat innovatív jellegét mutatja, hogy több művész (például Puvis de Chavannes, Paul Signac) ekkor készítette az első litográfiját. Az 1888-as mappához képest a legnagyobb változást éppen a színes litográfia előretörése jelentette. A pályakezdő Nabik hangsúlyos szerepeltetése egyértelműen Roger Marx érdeme. A Szépművészeti Múzeum 1904 májusában vásárolta meg a teljes sorozatot, amelyből Térey Gábor 1910-ben a *Modern francia grafikai kiállítás*on mutatott be gazdag válogatást.<sup>11</sup>

A *l'Estampe originale*-sorozat kiválóan példázza, hogy a sokszorosított grafika felvirágoztatása és az iparművészeti reformok mögött ugyanazok az eszmék és szemé-



2. **Honoré Daumier:** Arkhimédész („Ne zavarj a köreimet”), fekete és barna szén, 423×389 mm, 1850 körül  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

lyek álltak. Marty és Marx egyaránt lelkes hívei voltak az angol Arts and Crafts mozgalomból eredeztethető kézműveskultusznak, ami az első mappa Toulouse-Lautrec által tervezett, de Marx elvárásait is figyelembe vevő borítóján is kifejeződik (3. kép). Ancourt nyomdájában a prés mellett egy tapasztalt, idős nyomdász áll, akinek erőfeszítése az eredeti nyomat egyedi, mesterségbeli tudást követelő előállítását hangsúlyozza a gépi sokszorosítás mechanikusságával szemben. A híres táncosnő, Jane Avril – a modern közönség megtestesítője – elmélyülten tanulmányozza egy metszet levonatát. Marx úgy vélte, hogy a sokszorosított grafikán keresztül szélesebb rétegekhez juthat el a művészet, és a *l'Estampe originale* egyaránt alkalmas az ízlésfejlesztésre és egy új piac megteremtésére.

A sokszorosított grafika felértékelődése tetten érhető a Szépművészeti Múzeum szerzeményezéseiben.

7 Roger Marx gondolatait a Société des Peintres-Graveurs 1891-es harmadik kiállításának katalógusába írott bevezetőből idézi: Patricia Eckert BOYER–Phillip Dennis CATE: *l'Estampe originale. Artistic Print-making in France 1893–1895*. Exhibition catalogue. New Brunswick, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1991 – Amsterdam, Van Gogh Museum, 1991–1992. Zwolle, Waanders Publishers, 1991. 13.

8 BOYER–CATE 1991. (ld. 7. j.) 10–13.

9 Ltsz. Gf 97. Hiersemann vételi felajánlása: Szépművészeti Múzeum, Irattár 863/1905. Ezúton szeretném megköszönni Takács Etelkának (Szépművészeti Múzeum, Könyvtár) a *l'Estampe originale*-mappák provenienciájának meghatározásában nyújtott segítségét.

10 BOYER–CATE 1991. (ld. 7. j.) 13.

11 Szépművészeti Múzeum, Irattár 337/1904 és 385/1904. Ezt a sorozatot is a lipcsei Hiersemann könyvkereskedés szállította.



3. **Henri de Toulouse-Lautrec:** *A l'Estampe originale borítója*, színes litográfia, 1893  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

A grafikai gyűjteményt is felügyelő Térey Gábor már az 1897 júniusában rendezett első metszetkiállítás katalógusában így fogalmazott: az „Orsz. Képtár metszetosztálya legnagyobbbrészt a herczeg Esterházy-család műszeretetének köszönheti egybeállítását, az pedig a század első évtizedeiben már megszűnt gyűjteni [...]. A jelenkor feladata e gyűjteményt a napjainkig elért nagyszerű haladásig rendszeresen fejleszteni”.<sup>12</sup> Munkájának első eredményéről, egy nagyszabású európai

körutazás vásárlásairól a *Modern metszetek* című, 1898 novemberében megnyitott kiállítás adott számot. A katalógus bevezetője a Roger Marx által is képviselt nézeteket idézi. „A súlyt az eredeti compositiókra fektetjük, melyeknél nem utánoz a művész, hanem teljes eredetiségében saját felfogását, önmagát adhatja.”<sup>13</sup> Térey érdemeit – a szerzeményezés, a metszetrendezés és a közönségnevelés terén – kortársai is elismerték. 1910-ben, amikor távozott a metszettár éléről, Felek Gyéza

12 TÉREY Gábor: *Az Országos Képtár metszet-kiállításának leírása*. Kiállítási katalógus. Budapest, Országos Képtár, 1897. 3. Térey munkájáról a metszetgyűjteményben lásd RADVÁNYI Orsolya: *Térey Gábor 1864–1927. Egy konzervatív újító a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. 28–31; TÓTH Ferenc: *Donátorok és képtárpépítők. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 102–104; FÖLDI Eszter: *A képzőművészet mostohagyermek. A magyar művészgrafika*

*kezdetei 1890–1914*. Budapest, L'Harmattan–Magyar Nemzeti Galéria, Könyvpont Kiadó, 2013. 71–75.

13 [TÉREY Gábor]: *Modern metszetek kiállítása*. Kiállítási katalógus. Budapest, Országos Képtár, 1898. 4. A tárlat céljának a művészet széles körű terjesztését és a közönség nevelését tartotta. Térey a dinamikusan gyarapodó modern anyagból még három kiállítást rendezett az Országos Képtárban (*Színes modern metszetek* 1901; *Nemzetközi modern metszetkiállítás* 1903; *Angol és amerikai modern grafikai kiállítás* 1904).





4. **August Rodin:** *Henry Becque, hidegtű*, 1885  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

méltatta a *Nyugat* hasábjain. „Tizennégy éven át gondozta és gyarapította Térey Gábor udvari tanácsos a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményét, amelyet most a kitűnő Meller Simon vezetésére bízott. Keze alatt növekedett és kicsinosodott a múzeumoknak ez a mostohagyermek. Jóformán mindegyik újonnan vásárolt lap jelzi a harcot az igazi amatőr finomnyűség és a tudós teljességre törekvése között. A küzdelem kimenetelével nem lehetünk elégedetlenek. Csaknem mind együtt vannak a művészet új hősei a városligeti palota grafikai osztályában [...] Az összegyűlt kincseket nem valami ritkaságkamrában rejtegette Térey, hanem váltakozó kiállításokon a nyilvánosság elé bocsátotta kedves metszeteit. Ezeknek a kiállításoknak jelentős

részük van a grafikus művészetek iránt újabban mutatkozó érdeklődés felébresztésében.”<sup>14</sup> Felek Gyéza a modern metszetek számát ekkor háromezer-kilencszázötven darabra becsülte.

A múzeum fő beszerzési forrását a legkiválóbb francia és német műkereskedők jelentették. Térey, majd Meller Simon remek érzéssel válogatott az ajánlatokból: megjelenése után két évvel, már 1899-ben a múzeumba került Käthe Kollwitz ciklusa, a *Takácsok lázadása* Emil Richter drezdai műkereskedőtől.<sup>15</sup> Jó kapcsolatokat ápoltak a korszak egyik leginnovatívabb metszetkiadójával, a kitűnő szemű és üzleti érzékű Ambroise Vollard-ral, aki 1899-ben a Nabis művészek litográfált sorozataival jelentkezett, melyeket a múzeum 1912-ben

<sup>14</sup> FELEKY Géza: Szeptember. *Nyugat*, 3. 1910. 19. sz. 1399–1400.

<sup>15</sup> Szépművészeti Múzeum, Irattár 492/1899. Ltsz. 1899-471–476.

közvetlenül tőle szerzett be, és már abban az évben bemutatott belőlük néhányat *A francia művészi könyv* kiállításán.<sup>16</sup> A legújabb fejlemények sem kerültek el a grafikai gyűjtemény vezetőinek a figyelmét: már 1908-ban megvásárolták Picasso *Salomé* című hidegtűlapját, majd 1911-ben Henry Kahnweiler-től a *Vándorkomédiások* című sorozat további darabjainak és a művész leghíresebb korai lapjának, a *Szegényes terítéknek* az acélozás előtti levonatait.<sup>17</sup> Henri Matisse afrikai szobrok hatását tükröző női aktokat ábrázoló litográfiasorozata 1913-ban került a gyűjteménybe a párizsi Bernheim-Jeune műkereskedésből.<sup>18</sup>

A múzeumi szakemberek segítő közreműködésével formálódott Bäcker Béla és Majovszky Pál modern metszetgyűjteménye, melyről először 1904-ben a Műbarátok Körében rendezett kiállítás adott számot. Bäcker Bélának, a Pesti Hazai Első Takarékpénztár ügyvezető igazgatójának grafikai gyűjteménye revelációként hatott a Képzőművészeti Társulat 1909-es nemzetközi grafikai kiállításán. A gyűjtő megrendült egészségi állapotára hivatkozva két részletben – 1909-ben és 1911-ben – beszerzési áron bocsátotta a múzeum rendelkezésére rendkívüli gyűjteményének több mint ötszáz lapját.<sup>19</sup> Jóllehet Majovszky Pál, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium tanácsosa 1914-ben adományszámlát a múzeumnak elsősorban angol és francia mesterek alkotásait tartalmazó modern metszetkollekcióját, gyűjtésének profilját már évekkel korábban megváltoztatta. 1908 táján a 19. század legkiválóbb mestereinek a rajzait kezdte gyűjteni, legintenzívebben 1911 és 1914 között vásárolt. A gyűjteményt feldolgozó Geskó Judit szerint „Majovszky Pál rajzgyűjteményét kezdettől a Szépművészeti Mú-

zeumnak szánta. Ezzel mentesítette a múzeumot a 19. századi rajzgyűjtés feladata alól. Így ott nagy anyagi erők szabadultak fel, amelyek a sokszorosított grafikai százainak a megvásárlására adtak lehetőséget”.<sup>20</sup>

1914 tavaszán a Roger Marx-aukció, melynek a modern francia sokszorosított grafika volt az erőssége, kitűnő lehetőséget nyújtott a hiányok pótlására és különleges lapok beszerzésére. A Szépművészeti Múzeumba került metszeteket az árverési katalógus, a lapokon látható gyűjtőbélyegző, valamint a múzeum irattárában fellelhető, Alfred Strölin, illetve Loys Delteil által benyújtott számlák és a vásárlásokkal összefüggő dokumentumok alapján rekonstruálhatjuk.<sup>21</sup>

Strölin közvetítésével három részletben összesen hatvannégy lap érkezett, de mindegyik számlát 1914. május 8-án keltezték. A 8143 frankos számlán felsorolt ötvenkilenc grafika mindegyike Roger Marxé volt, csakúgy mint a 365 frankért felajánlott három mű, míg az 5675 frankról kiállított számlán más provenienciájú lapok is szerepeltek.<sup>22</sup> A nagy fokú bizalom jele, hogy Meller abban állapodott meg a műkereskedővel, hogy a legnagyobb összegű számlát csak 1915 tavaszán és nyarán fogja kiegyenlíteni. Az első világháború kitörésekor a német állampolgárságú Strölin Párizs elhagyására kényszerült, és 1915. február 8-i levelében New York-i címére kérte az összeg folyósítását. A vételár kiegyenlítése azonban nehézségekbe ütközött, mivel a kormány egy rendelettel megtiltotta az ellenséges államok polgárainak történő kifizetéseket, és tévedésből Strölint is ebbe a kategóriába sorolták.<sup>23</sup> Meller Simon határozott fellépése kellett az első, 5000 frankos részlet folyósításához. Loys Delteil, a kiváló metszetszakértő,

16 Vollard vételi felajánlását 1911 novemberében keltezte, a műveket 1912 áprilisában fizették ki. Szépművészeti Múzeum, Irattár 1992/1911. Pierre Bonnard: *Néhány kép Párizs életéből*, Itsz. 1912-86; Maurice Denis: *Szerelem*, Itsz. 1912-88; Édouard Vuillard: *Tájak és enteriőrök*, Itsz. 1912-87; MELLER Simon: *A francia művészi könyv*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1912. No. 123–128, 130, 132, 133–137; Jonathan Pascoe PRATT–Douglas DRUICK: *Vollard's Print Albums*. In: *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*. Exhibition catalogue. New York, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2006. 189–196.

17 Picasso *Salomé* Carl Lebeau heidelbergi műkereskedő közvetítésével került a múzeumba. A Picasso szerzeményezésekről legutóbb BODOR Kata: „megtartandónak vélem” Daniel-Henry Kahnweiler és a Szépművészeti Múzeum Picasso-gyűjteménye. In: *Picasso – Alakváltozások, 1895–1972*. Kiállítási katalógus. Szerk. Émilie BOUVARD–TÓTH Ferenc. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2016. 112–129.

18 Szépművészeti Múzeum, Irattár 1818/1913. Itsz. 1913-1460–1471.

19 Szépművészeti Múzeum, Irattár 1055/1909 és 597/1911.

20 GESKÓ Judit–MOLNOS Péter: *Francia impresszionista művek gyűjtése*

Magyarországon. In: *Monet és barátai*. Kiállítási katalógus. Szerk. Geskó Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2003. 29.

21 *Catalogue des estampes modernes composant la collection Roger Marx*. vente, Paris, Hôtel Drouot du lundi 27 avril au samedi 2 mai 1914; Roger Marx gyűjtőbélyegzője: Frits LUGT: *Marques de collections de dessins et d'estampes*. Amsterdam, 1921. No. 2229; Szépművészeti Múzeum, Irattár 701/1914 (Delteilre vonatkozó akta), illetve 732/1914, 733/1914, 734/1914 (Strölinre vonatkozó akták).

22 Roger Marx aukciójára Strölin számláin nincs utalás. A 8143 frankról kiállított számlán felsorolt ötvenkilenc grafikát Itsz. 1914-747–805 számon vették nyilvántartásba (Szépművészeti Múzeum, Irattár 733/1914). Rodin és Renoir egy-egy rézkarcáért, valamint Sargent portrélitográfiájáért (Itsz. 1914-806–808) összesen 365 frankot fizettek (Szépművészeti Múzeum, Irattár 734/1914). Strölin harmadik számlájához tartozó vételi felajánlásból Grévedon és Corot lapjait visszaküldték, az 5675 frankért megvásárolt Daumier-, Isabey- és Rodin-lapok közül csak kettő szerepelt Roger Marx aukcióján (Daumier: *Szóval a sajtóval akartál kikezdeni!* Itsz. 1915-41; Rodin: *Henri Becque*, Itsz. 1915-43). Lásd Szépművészeti Múzeum, Irattár 732/1914.

23 Szépművészeti Múzeum, Irattár 202/1915 és 321/1915.



5. **Camille Corot:** *Venus levágja Ámor szárnyait*, rézkarc, 1869–1870  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

az aukciós katalógus szerzője, 1622 frankot számlázott az általa közvetített tizenhét grafikáért, Bonnard, Braquemond, Goya és Ribot lapjaiért.<sup>24</sup>

A Marx-gyűjteményből származó metszetek közül a legmagasabb árat, 4600 frankot (egy kvalitásos metszet árának körülbelül a tízszeresét) August Rodin hidegtű lapjáért – a színműíró Henry Becque portréjáért – fizették, melynek értékét a szobrász dedikációja növeli: *A mon cher ami Roger Marx / A. Rodin. (4. kép)* Rodin és Marx barátsága az 1880-as évek elején kezdődött, és a fiatal kritikus lelkes támogatása több megbízást eredményezett a szobrásznak: a Claude Lorrain-emlékművet a teoretikus szülővárosában Nancyban, valamint Castagnary síremlékét Párizsban. Rodin hálából, mintegy baráti ajándékként készíthette el Marx portréjának gipsz, illetve terrakotta változatát, melynek személyes jellegét az is bizonyítja, hogy a művész életében nem szerepelt kiállításon.<sup>25</sup>

A Szépművészeti Múzeum is szoros kapcsolatban állt Rodinnal, a modern szerzeményezések közül kiemelkedik öt szobrának megvásárlása, amit az 1800 utáni gyűjtemény 2012-ben kabinetkiállítással idézett fel.<sup>26</sup> Térey Gábor 1900-ban, a párizsi világkiállítás alkalmával figyelt fel Rodinre, és már a szoborvásárlásokkal párhuzamosan rajzok ajándékozásának a lehetőségét is felvetette, Rodin azonban nem volt nyitott az ötletre. 1903-ban Térey a *Studio* folyóiratban látott hidegtű nyomatok – Victor Hugo, illetve Henry Becque portréi – felől érdeklődött. Sajnálattal vette tudomásul, hogy ezek a művek nem elérhetők, majd három másik lap – a *Földgolyót görgető Ámorok*, a *Körtánc* és a *Bellona* – levonatát kérte. Erőfeszítéseiből kiderül, hogy jól ismerte a szobrász mindössze egy tucat hidegtűből álló grafikai termését. Mivel Térey fáradozásai nem jártak sikerrel, örömmel vette Emil Richter ajánlatait: tőle került a gyűjteménybe 1901-ben a Rodin rajzairól és akvarelljeiről készült fotogravűröket tartalmazó ún. *Album Fenaille*, 1904-ben a *Földgolyó*, 1911-ben pedig a *Bellona*, vagyis azok a hidegtűk, amelyeket Térey a mestertől nem tu-

dott megszerezni.<sup>27</sup> Mindezek fényében érthető, hogy fokozott figyelem irányult a Roger Marx-gyűjtemény aukciójára, amelyen Rodin minden egyes metszetének több levonata is szerepelt. Rodin grafikai munkássága csupán néhány évre korlátozódott, első, vázlatos lapjait 1881-ben Londonban készítette Alphonse Legros barátja útmutatásával, míg összetettebb kompozíciói 1884 utánra datálhatók.<sup>28</sup> Hidegtű nyomatainak nem tulajdonított különösebb jelentőséget, így azok 1889 előtt gyakorlatilag ismeretlenek voltak, ebben az évben azonban a Victor Hugóról készített két lapjával szerepelt Durand-Ruelnél az *Exposition des Peintres-Graveurs* tárlaton. A sokszorosított grafika népszerűsítői fontosnak tartották, hogy ne csak a híres festők, de elismert szobrászok is kiállítsanak. Rodin grafikáit ettől kezdve gyakran reprodukálták a művészeti folyóiratok, Roger Marx pedig a *Gazette des beaux-arts* 1902. márciusi számában ismertette a műveit. Alfred Strölin két metszetet közvetített az aukcióról: a *Lelkek a tisztítótűzben* című lapot, amelyikért csupán 225 frankot kért, valamint a dedikált Henry Becque-portrét. Annak ellenére, hogy az utóbbi a *l'Estampe originale*-sorozat részeként 1904-től már megvolt a gyűjteményben, nem sajnálták a rendkívül magas vételárat az egyedi levonatért. Rodin 1883-ban mintázta meg a *Chat Noir* kabaré köréhez tartozó író portréját, a hidegtű lappal a saját plasztikáját népszerűsítette.

A szerzeményezések között még egy dedikált lap található: Camille Corot *Venus levágja Ámor szárnyait* című, kiadásra nem került rézkarcát (5. kép) az életmű legjobb ismerője, Alfred Robaut ajándékozta a kritikusnak a következő szavakkal: *à mon ami Roger Marx / Alfred Robaut*. A jeles művészettörténész még Delacroix első ösvéze-katalógusának összeállításán dolgozott, amikor összebarátkozott az idősebb Corot-val. Az 1905-ben megjelent négykötetes monográfiája jórészt személyes élményeken alapul.<sup>29</sup> Corot 1869–1870 táján két rézkarcot, majd néhány év múlva egy festményt szentelt a Venus és Ámor témának.<sup>30</sup> A művész elégedetlen volt

24 Szépművészeti Múzeum, Irattár 701/1914. Ltsz. 1914-809–825.

25 A portrét a párizsi Musée Rodin őrzi. Rodin és Marx barátságára is kitér: *Auguste Rodin, Eugène Carrière*. Catalogue d'exposition. Ed. Mina Ova. Paris, Musée d'Orsay, Flammarion, 2006. 107–108.

26 Rodin és a Szépművészeti Múzeum. Kiállítási katalógus. Szerkesztette Tóth Ferenc. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012.

27 Térey erőfeszítéseiről Rodin grafikáinak megszerzése ügyében lásd: *Rodin és a Szépművészeti Múzeum* 2012. (ld. 26. j.) 18–19. A katalógus Függeléke (9.12., 13.) közli Térey Rodinhez írott leveleit is.

28 Rodin sokszorosított grafikáiról: Michel Melot: *L'Estampe Impressioniste*. Paris, Flammarion, 1994. 203–206.

29 Alfred Robaut: *L'œuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies, catalogué et reproduit par Alfred Robaut, commenté par Ernest Chesneau*. Paris, Charavay, 1885; Alfred Robaut–Étienne Moreau-Nélaton: *L'œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré, précédé de l'histoire de Corot et de ses œuvres par Étienne Moreau-Nélaton*. Paris, Floury, 1905; David Ogawa: Alfred Robaut, Étienne Moreau-Nélaton, and Writing Corot. *Word & image*, 22. 2006. 327–329.

30 Corot, *le génie du trait: estampes et dessins*. Catalogue d'exposition. Sous la direction de Claude Bouvet. Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996. 23. A festményváltozatot a bostoni Museum of Fine Arts őrzi.



6. **Paul Cézanne:** *Fiatal lány feje*, rézkarc, 1873  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

a rézkarc első, részletesebben kidolgozott változatával, félbehagyta a munkát, és egy másik lemezre a háttér vonalhálójának redukálásával karcolta fel ugyanazt a kompozíciót, de a maratásra ezúttal sem került sor. Corot a lemezeket Robaut-nak ajándékozta, aki elvégeztette a maratást, és mindegyik kompozícióból hét-hét levonat készült. Michel Melot, a Corot-rézkarcok feldolgozója nem ismerte a budapesti levonatot, az első változatnak mindössze két példányáról volt tudomása, egykoron azok is Robaut tulajdonában voltak, aki maga is jelentős gyűjtő volt.<sup>31</sup> Majovszky Pál adománya révén két Delacroix- (*Tanger falai*, *Vadlovat marcangoló tigris*) és két Corot-rajz került (*Kecskevel küzdő pásztor*, *Tájkép két alakkal*) Budapestre a Robaut-gyűjteményből.<sup>32</sup>

Roger Marx elsőik között ismerte fel Cézanne jelentőségét: 1904-ben a Salon d'Automne retrospektív kiállítás-



7. **Camille Pissarro:** *Cézanne portréja*, rézkarc, 1874  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

sa kapcsán a művész Poussin iránti kultikus tiszteletéről írt. Cézanne életében a sokszorosított grafika jelentéktelen szerepet játszott. Míg az 1873-ban Auvers-sur-Oise-ban készített öt kísérleti jellegű rézkarcát barátoknak szánta, az 1890-es évek végének három litográfiája – két fürdőzők-kompozíció és egy önarckép – Vollard felkérésére született, aki jól ismert kompozíciókat kívánt sokszorosíttatni szélesebb közönség számára. A múzeum közvetlenül a kiadótól vásárolta meg a *Nagy fürdőzők* és a *Kis fürdőzők* című lapokat, amelyek 1912-ben kerültek a gyűjteménybe.<sup>33</sup> Logikus döntés volt tehát, hogy az aukcióról Cézanne egyik rézkarcát, a technikailag és művészileg egyaránt legizgalmasabbat, a leány-

31 Michel MELOT: *L'œuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongkind, Millet, Théodore Rousseau*. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1978. 259. No. 10.

32 A két Delacroix-rajz (Itsz. 1935-2692 és 1935-2691); a két Corot-rajz (Itsz. 1935-2681 és 1935-2680). A Robaut-gyűjtemény árverésén szerepelt Corot *Lovas a fák között* című szénrajza (Itsz. K.76.10), amelyek

később a Hatvany-gyűjteményt gazdagította, és 1976-ban a BÁV aukciójáról került a múzeumba.

33 Vollard 1911. november 13-án állította ki a számláját több tucat francia műért, amelyet 1912 áprilisában fizettek ki. Szépművészeti Múzeum, Irattár 1992/1911. *Nagy fürdőzők* (Itsz. 1912-93), *Kis fürdőzők* (Itsz. 1912-94.) Lásd Geskó Judit: A budapesti Cézanne-rajzok, -akvarellek

fejet vásárolják meg (6. kép). 1873 nyarán és őszén, az Auvers-sur-Oise-ban élő lelkes amatőr rézkarcoló, Dr. Paul Gachet művész barátai – Pissarro, Armand Guillaumin és Cézanne – rendelkezésére bocsátotta jól felszerelt műtermét. Cézanne rézkarcának modellje az orvos egyik szomszédja volt. A Marx-gyűjteményből származó lap a mindössze tizenhét-húsz példányban nyomtatott, ritkaságnak számító korai levonatok közé tartozik. A lemez szélének lekerekítése után újranyomtatott, valamivel kisebb méretű rézkarcok Ambroise Vollard 1914-ben kiadott Cézanne-monográfiáját díszítették.<sup>34</sup>

Camille Pissarro Dr. Gachet biztatására kezdett el mintegy tízéves szünet után ismét rézkarccal foglalkozni (7. kép).<sup>35</sup> Auvers-ben főleg kis méretű tájképekkel próbálkozott, de ebből az időszakból származik a Cézanne-portré is, amelyik az 1874-es olajfestmény fordított állású változata, és amelyből mindössze tizenhét-húsz levonat készült. A népszerű portrét Pissarro halála után újranyomtatták, reprodukciója számos művet illusztrált, többek között Cézanne első önálló kiállításának katalógusát 1895-ben.

Roger Marx aukciójáról negyvenegy értékes Goya-metszet került a múzeumba. A művész alkotásai iránt már Esterházy Miklós is érdeklődött. Miután a képtárat a Kaunitz-gyűjteményből származó párdarabokkal – *A köszörűssel* és *A vízfordó leánnyal* – gyarapította, szűkségét érezte, hogy a spanyol iskola a metszettárba is bekerüljön. 1823-ban a bécsi Artaria műkereskedéstől megvásárolta Goya teljes *Caprichos*-sorozatának első kiadását (1803), összesen nyolcvan rézkarcot.<sup>36</sup> A Szépművészeti Múzeum kollektója később a Nemzeti Múzeumtól átvett sorozatokkal bővült – a *Háború borzalmai*, a *Közmondások* és a *Bikaviadal* posztumusz levonataival. Így Térey Gábor 1908-ban *Goya grafikai műveinek kiállításán* már mind a négy sorozatot bemutathatta. A nagy érdeklődésre való tekintettel a megnyitó után egy hónappal újra kellett nyomtatni a katalógust, melynek bevezető-

jében Térey büszkén hívta fel a figyelmet arra, hogy a gyűjtemény időközben három Velázquez-portré utáni rézkarccal gazdagodott. Az év igazán nagy teljesítménye „a mester egyik legnevezetesebb és legjelesebb alkotásának”, *Bermudezné portréjének* a megszerzése volt.<sup>37</sup>

A Marx-féle aukción vásárolt Goya-művek csak árnyalhatták a mester grafikai munkásságát átfogóan reprezentáló kollektiót. A Delteiltől származó nyolc lapért összesen 1220 frankot fizettek: a Velázquez utáni rézkarcok teljesség igényű sorozata egy udvari bolond portréjával (*Barbarroxa*) egészült ki, amelyhez az ún. Lumley-kiadásból származó ritka levonatok társultak. A Goya-rajongó John Savile Lumley madridi angol követ megvásárolta a művész hét késői, a bordeaux-i évek alatt készített kiadatlan kompozíciójának a lemezét, és 1859-ben nagyon kis példányszámban kinyomtatta azokat.<sup>38</sup> Az aukciós katalógus is felhívta a figyelmet ezeknek a levonatoknak a szépségére és ritkaságára. Strölin szintén különlegességet szállított: a harminchárom lapból álló, teljes *Bikaviadal*-sorozatot 2550 frankért. Roger Marx gyűjteménye az első kiadás különlegesen szép levonatait őrizte, melynek ritkaságértékét az adja, hogy a nyolcadik lap próbanyomat, melynek nyomtatására az akvatinta maratás előtt került sor, és számozás sincsen rajta (8–9. kép). Meller Simon jól ismerte Goya életművét, hiszen 1913-ban jelent meg monográfiája a művészről, melyben így írt: „A Tauromaquiában végre maga a mozgás ábrázolása a főcél, s a jelenség lényegét a művész [...] a pillanatnyi változások, a cikkázó mozdulatok örök hullámmozgásában találja. Ezen a nyomon indul egy félszázaddal későbbben a francia impresszionizmus.”<sup>39</sup> Bizonyára összefügg a sorozat megszerzésével, hogy levelének tanúsága szerint Alfred Strölin egy Goya ihletésű Manet-rajzt vásárolt Majovszky Pál kérésére.<sup>40</sup> Manet az akvarell bal oldalán látható figurákat a *Bikaviadal*-sorozat 19. lapjának háttérben állók csoportjából vette át.<sup>41</sup>

és-grafikák. In: *Cézanne és a múlt. Hagyomány és alkotóerő. Kiállítási katalógus*. Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 223–231.

34 *Cézanne és a múlt* 2012 (ld. 33. j.) 292. No. 44.

35 ANNE RÖVER: *Camille Pissarro: Radierungen, Lithographien, Monotypien aus deutschen und österreichischen Sammlungen*. Ausstellungskatalog. Bremen, Kunsthalle Bremen, 1990; *Cézanne és a múlt* 2012 (ld. 33. j.) 296. No. 46.

36 A *Köszörűst* a Kaunitz-gyűjtemény 1820-as bécsi árverésén vásárolták, míg párdarabját az Artaria műkereskedéstől 1822-ben. Lásd NYERGES Éva: *Régi spanyol festmények*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1996. 15, 134–135; A *Caprichos*-sorozat szerzeményezéséhez: MELLER SIMON: *Az Esterházy Képtár története*. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1915. 149. No. 571.

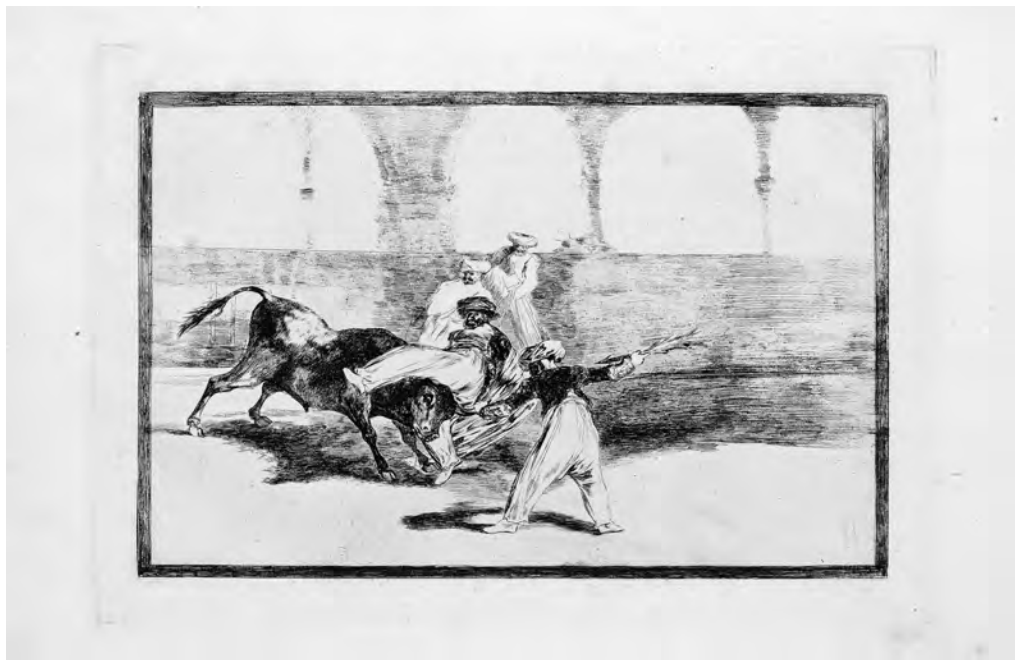
37 TÉREY GÁBOR: *Francisco de Goya grafikai műveinek kiállítása*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1908. 9–10.

38 Lásd függelék. Lumley-ről: NIGEL GLENDINNING: *Nineteenth-century British envoys in Spain and the taste for Spanish art in England*. *The Burlington Magazine*, 131. 1989. 122–123.

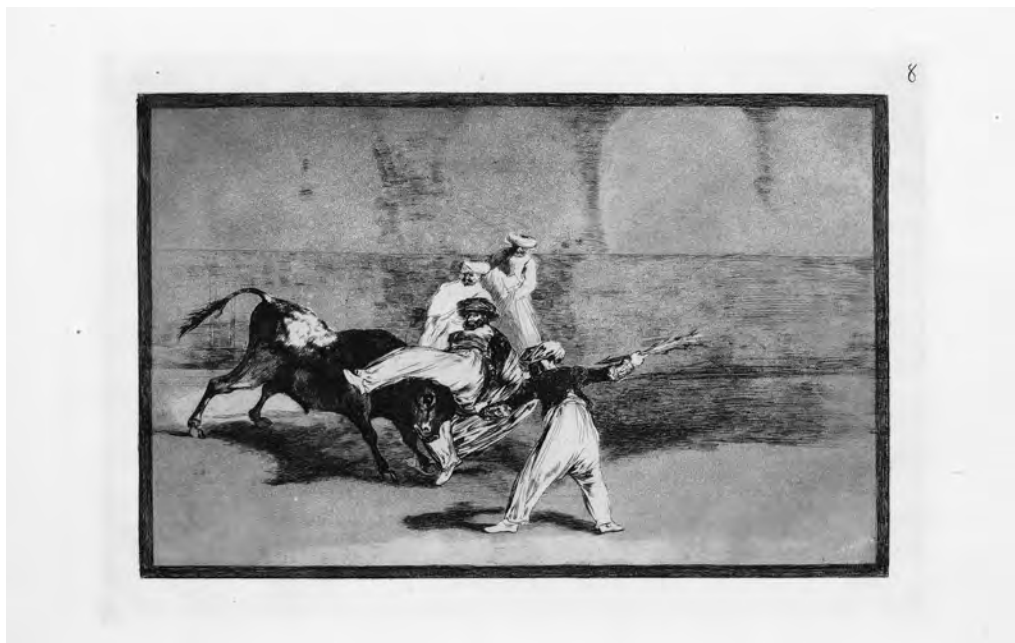
39 MELLER SIMON: *Goya*. Budapest, Eggenberger-féle könyvkereskedés, 1913. 29.

40 Manet: *A spanyol balett (Spanyol táncosok)* című akvarelljét (ltsz. 1925–1200) Majovszky Pál 1925-ben cserélte el a múzeummal. Lásd Szépművészeti Múzeum, Irattár 189/1925.

41 „Zeichnen ist Sehen”. *Meisterwerke von Ingres bis Cézanne aus dem Museum der bildenden Künste Budapest und aus schweizer Sammlungen*. Hg. von Judit GESKÓ–Josef HELFENSTEIN. Ausstellungskatalog. Kunstmuseum Bern–Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje,



8. **Francisco Goya:** *A mór megsebesült*, rézkarc (próbanyomat), 1814–1816  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény



9. **Francisco Goya:** *A mór megsebesült*, rézkarc, akvatinta, 1814–1816  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény



10. **Édouard Manet:** *A halott Krisztus angyalok között*, rézkarc, 1866–1867  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

Roger Marx aukciójának idején Manet grafikai munkásságát már jelentős alkotások képviselték Budapesten, ezért az ekkor vásárolt két rézkarc (*Bracquemond portréja*, *A halott Krisztus angyalok között*) hiánypótlásnak tekinthető. Manet grafikai műveit német műkereskedők (Emil Richter, Ernst Arnold) közvetítették Budapestre, de Bäcker Béla gyűjteménye révén is több lap került a múzeumba. Manet 1861-ben alapító tagja volt a Rézkarcolók Társaságának, amelyik az eredeti grafika népszerűsítésével elsőként próbált szembenézni a



11. **Paul Gauguin:** *Léda* (a *Dessins lithographiques* címlapja), litográfia, 1889  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

fényképezés jelentette kihívással. A művész ugyanakkor pontosan tisztában volt azzal is, hogy egy-egy ismert kompozíciójának az elterjesztésében milyen fontos szerepet játszhat annak metszetváltozata. *A halott Krisztus angyalok között* az 1864-es Szalonon kiállított festmény nyomán született (10. kép). Az egyik legfontosabb művének rézkarcba fordítása komoly kihívás elé állította Manet-t, aki még soha nem dolgozott ilyen nagy méretű lemezen, és többé nem is kísérletezett hasonlóval. Innovatív módon, változatos vonalstruktúra alkalmazásával expresszív rézkarcot hozott létre, amelyet csak a halála után adtak ki.<sup>42</sup> A Roger Marx-aukciót követően már csak egy Manet-lap került a gyűjteménybe, a *Miksa császár kivégzése* című litográfia Ernst Arnoldtól, nyilvánvalóan tekintettel a Majovszky Pál tulajdonában lévő kétoldalas rajzra, a *Barikádra*, amelynek verzóján a litográfia egyik részlete tükörképes másolata látható.<sup>43</sup>

1996. 166–167. No. 73. Manet és Goya kapcsolatára a korábbi irodalommal: Thomas LEDERBALLE: *Manets Goya. Grafik / Prints*. Exhibition catalogue. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2014.

42 A rézkarc előképül szolgáló festményt a New York-i Metropolitan Museum of Art őrzi. Jean C. HARRIS: *Édouard Manet. Graphic Works, a definitive catalogue raisonné*. New York, Collectors Editions, 1970.

143–145. No. 51; Françoise CACHIN: *Manet. Catalogue d'exposition*. Paris–New York, Galeries nationales du Grand Palais–Metropolitan Museum of Art, 1983. 205–207.

43 A rajz (Itsz. 1935–2734) és a litográfia (Itsz. 1915–142; HARRIS 1970. [ld. 42. j.] 151–152. No. 54.) összefüggéséről: *Zeichnen ist Sehen* 1996. (ld. 41. j.) 169–171. No. 74. A témáról részletesen: *Manet. The Execution of Ma-*





12. **Henri Toulouse-Lautrec:** Csábítás, litográfia, 1899  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény



13. **Pierre Bonnard:** *Imádság*, litográfia, 1895  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

Roger Marx csodálója volt Gauguinnek, lenyűgözte a művész öntudatos individualizmusa, már 1891-ben, első róla szóló írásában a „vízió és kifejezés szuverén erejét” dicsérte. Az aukcióról az ún. Volpini-sorozat került a múzeumba, amelyik a párizsi világkiállítás területén lévő kávéházzal kapta a nevét, ahol 1889-ben Gauguin bemutatta a Pont-Avenben készített festményeit és grafikáit (11. kép).<sup>44</sup> A tizenegy lapból álló litográfiasorozatán arles-i, pont-aveni és martinique-i motívumokat egyaránt feldolgozott. Olcsó cinklemezre rajzolt, és egyáltalán nem bánta, ha a rajzolás esetlegességei és az egyenetlen festékezés a nyomaton is megmaradnak. A kompozíciókat élénksárga papírra nyomtatták, harminc-ötven példányban. A fekete és a sárga szín kom-

binációja egyaránt tükrözi a japán fametszetek és az 1870–1880-as évek párizsi plakátjainak a hatását, de ez a különös sárga a Van Goghgal töltött arles-i időszakra, a híres Napraforgó-sorozatra is utalhat. A cinklemezek később Ambroise Vollard tulajdonába kerültek, aki 1900 körül fehér papíron a teljes sortozatot újranyomtatta, amit tőle vásárolt meg a múzeum 1913-ban.<sup>45</sup> Egy évvel később mégsem szalasztották el az aukció által kínáló kedvező lehetőséget az első kiadás megszerzésére, pontosan felismerve a két változat esztétikai és értékbeli különbségét. Ambroise Vollard közvetítésével került Majovszky Pál gyűjteményébe Gauguin két monotípiája is, a *Férfi a Marquesas szigetéről*, valamint a *Noa-Noa* illusztrációival szoros rokonságot mutató

ximilian. *Painting, Politics and Censorship*. Ed. Juliet WILSON-BAREAU. Exhibition catalogue. London, National Gallery–Mannheim, Kunsthalle, 1992–1993. London, National Gallery Publications, 1992.

44 Caroline BOYLE-TURNER: *The Prints of the Pont-Aven School. Gauguin and his Circle in Brittany*. Exhibition catalogue. Amsterdam, Rijksmuseum Vin-

cent Van Gogh, 1986; Elizabeth MONGAN–Eberhard KORNFIELD–Harold JOACHIM: *Paul Gauguin. Catalogue Raisonné of his Prints*. Bern, Galerie Kornfeld, 1988. 11–38. No. 1–11 A; Starr FIGURA: *Gauguin. Metamorphoses*. Exhibition catalogue. New York, The Museum of Modern Art, 2014. 76–85.

45 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 2109/1913. Ltsz. 1913-1480–1490.



14. **Honoré Daumier:** Szóval a sajtóval akartál kikezdeni!, litográfia, 1833  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

*Tahiti jelenet.* A művész esztétikai, filozófiai és vallási gondolatait tartalmazó önéletrajz 1912-ben jelent meg magyarul Meller Simon bevezetőjével.<sup>46</sup>

Roger Marx aukcióján a kritikussal baráti viszonyt ápoló Toulouse-Lautrec száznolcvan litográfiája szerepelt, ebből csupán hat került Budapestre, ami azzal magyarázható, hogy a múzeum ekkor már jelentős Lautrec-kollekcióval rendelkezett.<sup>47</sup> Az első vásárlásra 1901-ben, a művész halálának az évében került sor, majd átmeneti szünet után az 1910-es évek elején vett újabb lendületet a szerzeményezés. A Marx-aukcióról néhány ritkaság érkezett, mint például a kis példányszámban nyomtatott ún. menülapok, melyek vidám társas össze-

jövetelek, vacsorák alkalmával a résztvevők legszűkebb köre számára készültek. Lautrec 1897-ben festette barátjának, a *Revue blanche* folyóirat köréhez tartozó Paul Leclercqnek az ülőképmását, és ezzel a munkával párhuzamosan tervezte a költő felkérésére az összegyűjtött verseit tartalmazó, *L'Étoile rouge* (A vörös csillag) című kötet borítóját, melynek litografált változatából jelenleg csupán három példány ismert. A budapesti levonatot a művész Henri Stern nyomdásznak és ivócimborájának dedikálta. Különleges ritkaság az 1914-es vásárlások közül Lautrec egyik késői, kiadatlan litográfiája, a *Csábítás*, amelyből mindössze hat levonat készült (12. kép).

Roger Marx már 1892 táján felfigyelt Bonnard-ra, ezért aukciója gazdag anyagot kínált a művész korai litográfiáiból. A *Családi jelenet* 1892-ben harminc példányban nyomtatták, megszerzését az is indokolhatta, hogy párdarabja – a kompozíció álló formátumú változata – a *l'Estampe originale*-sorozat részeként már évek óta a gyűjteményben volt. 1914-ben Meller Simon három Bonnard-litográfiát ajándékozott a múzeumnak, közöttük a *Petit Solfège illustré*-sorozat borítóját és hátsó borítóját, amely a művész és zeneszerző sógorának, Claude Terrasse-nak az együttműködéséből született.<sup>48</sup> Ennek folytatása a címlappal együtt húsz litográfiából álló *Petites Scènes familiales*-sorozat, amelyet Bonnard sógora zongoradarabjaihoz tervezett. Mielőtt a kottákat kísérő litográfiák album formában megjelentek volna (1895), minden kompozícióból húsz-húsz levonatot nyomtattak a közeli barátok számára. Roger Marx aukcióján ezek az értékes, kotta nélküli levonatok szerepeltek, melyek közül négy került a múzeumba (13. kép). Még ugyanebben az évben tárgyalások kezdődtek Paul Cassirerrel, aki további tizenegy lapot közvetített, így csaknem teljes lett a sorozat.<sup>49</sup> Bonnard ezzel a sorozattal mozdult el legelső litográfiáinak dekorativitásától egy festőibb, nagyobb spontaneitást mutató irányba.

Az 1910-es évek elején gyakran szerepeltek Daumier litográfiái a párizsi aukciókon, Delteil, Sagot és Strölin által Budapestre is eljutottak a művész kiváló papírra, gyűjtők számára nyomtatott lapjai.<sup>50</sup> 1913–1914-ben különösen dinamikus gyarapodott a kollekció, talán ez

46 Gauguin: *Tahiti jelenet* (Itsz. 1935–2716) és *Férfi a Marquesas szigetekről* (Itsz. 1935–2715) lapjának vásárlásáról: GESKÓ 2001. (ld. 3. j.) 189–192. No. 58–59; Paul GAUGUIN: *Noa-noa* (fordította MAJTHÉNYI György, bevezette MELLER Simon). Budapest, Athenaeum, 1912.

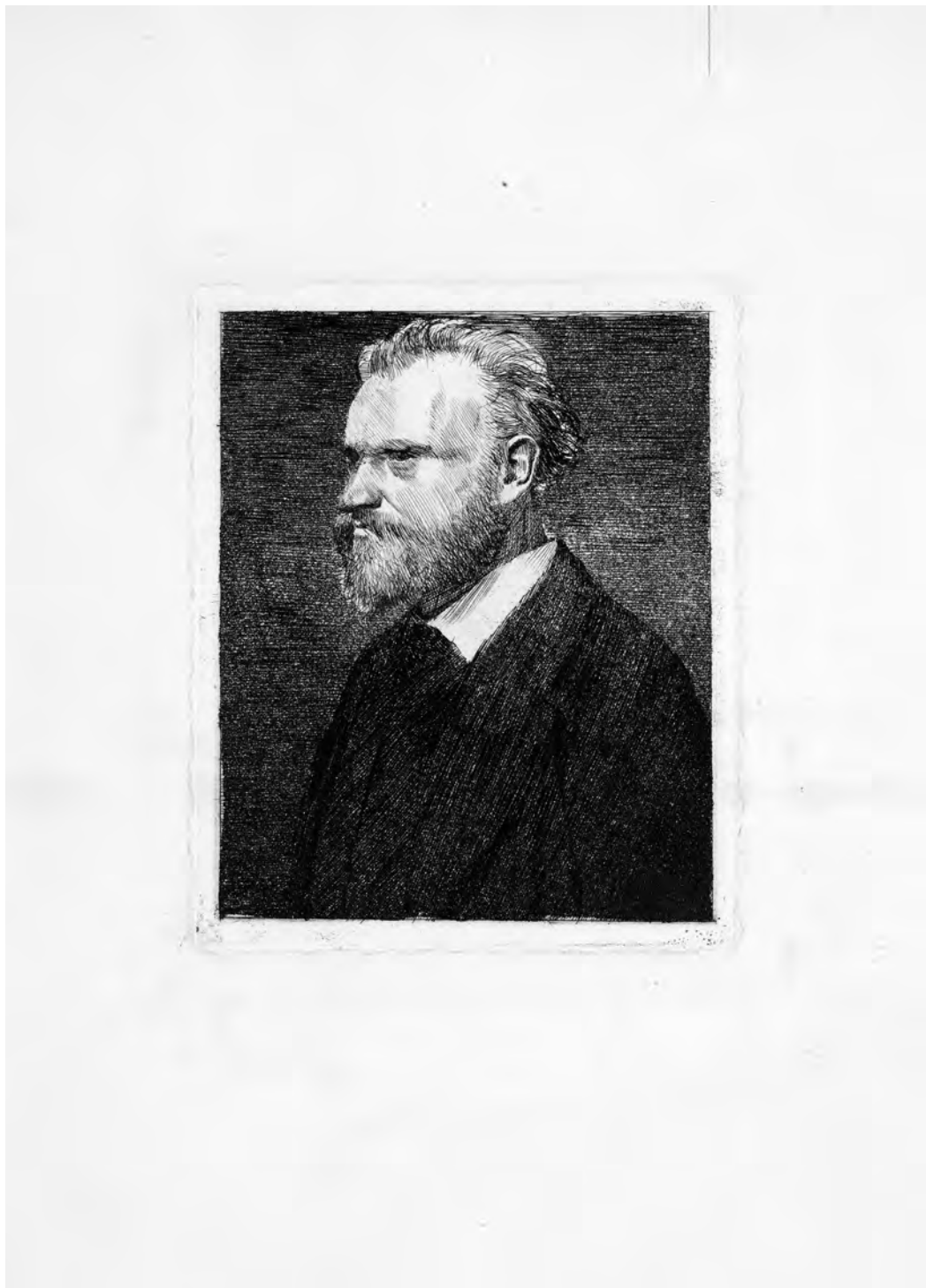
47 BODOR Kata: Henri de Toulouse-Lautrec művei a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében. In: *Toulouse-Lautrec világa*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2014. 159–183.

48 Szépművészeti Múzeum, Irattár 322/1914. Itsz. 1910–90–92; COLTA IVES–HELEN GIAMBRUNI–SASHA M. NEWMAN: *Pierre Bonnard: The*

*Graphic Art*. Exhibition catalogue. New York, The Metropolitan Museum of Art–Houston, Museum of Fine Arts–Boston, Museum of Fine Arts, 1989–1990. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989. 44–66.

49 Szépművészeti Múzeum, Irattár 619/1914. Itsz. 1915–24–27, 1914–30–33, 1914–36–37.

50 GONDA Zsuzsa: *Így éltek ti. Honoré Daumier. A francia karikatúra mestere*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2013. 9–11.



15. **Edgar Degas:** *Édouard Manet portréja*, rézkarc, 1864–1865  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény



16. **John Singer Sargent:** *Albert de Belleruche portréja*, litográfia, 1905  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

a magyarázata, hogy a Marx-aukcióról csak egy emblematis korai remekmű származik: a sajtó szabadságát fenyegető Lajos Fülöpöt a présbe szorító nyomdász ábrázolása (14. kép).

Az aukcióról szerzett grafikák között érdekes csoportot alkotnak a művészportrék. Roger Marx legszűkebb baráti körének tagját, Eugène Carrière-t élénken foglalkoztatta egy művészpanteon gondolata, melyvel korának legjelesebb alkotói előtt kívánt tisztelni. A sorozatból csupán néhány nagy méretű litográfia készült el, közülük több már 1914 előtt bekerült a budapesti gyűjteménybe, így Puvis de Chavannes, Verlaine és Rodin portréi.<sup>51</sup> A Magyarországon is nagyon népszerű svéd művész, Anders Zorn 1909-es budapesti kiállításán is több híresség portréja szerepelt, nagy részük már múzeumi tulajdonban volt (például Paul Verlaine, Carl Larsson, Auguste Rodin, Paul Trubeckoj).

Feltételezhető, hogy Meller Simon ezt a sort kívánta folytatni. Az 1914-es aukcióról Pissarro már említett Cézanne-portréjához hasonlóan kis példányban nyomtatott művészportrékat választott. Manet 1865-ben karcolta rézbe barátjának, Félix Bracquemond-nak, a Rézkarcolók Társasága alapító tagjának a portréját, aki különös figyelmet szentelt a munkának, még a maratást is felügyelte. A rézkarc felirat előtti változatából mindössze néhány levonatot nyomtattak.<sup>52</sup> Szintén az 1860-as évek közepére datálható Degas három rézkarc Manet-ről, kettő ülőportré és egy mellkép, mindegyikről csak csekély számú levonat készült. Degas négy fázisnyomaton keresztül fejlesztette a mellképet, az utolsón a háttér sötét foltját akvatinta maratással hozta létre (15. kép). Először próbálkozott ezzel a technikával, nagy valószínűség szerint Bracquemond segítségével.<sup>53</sup> Degas és Roger Marx egyaránt nagyra tartotta a walesi származású művészt, Albert de Bellerocche-t, aki Párizsban

tanult, majd 1912-ben Londonban telepedett le. Mindkét helyen megosztotta műtermét John Sargenttel, akit a litografálás rejtelseibe is beavatott. Sargent 1905-ös nagy méretű portréja a barátjáról már magabiztos technikai tudásáról tanúskodik (16. kép). A mű készítésének pontos körülményeit Bellerocche beszámolójából ismerjük.<sup>54</sup> A British Museum három példánya közül az ábrázoltnak dedikált lap feliratából pedig tudható, hogy a portré első fázisából összesen hét levonat készült. A budapesti lap a huszonöt példányban nyomtatott második fázisnyomatok egyike.

A Roger Marx-aukcióról a gyűjteménybe került legfontosabb metszetek arról vallanak, hogy egykori tulajdonosuk és a múzeumi szakemberek rokon nézeteket vallottak a modern metszetről. A *belle épreuve* (szép levonat) felértékelődése, a limitált példányszámú, sorzámmal ellátott, dedikált lapok iránti kereslet az egyedi rajz és a sokszorosított grafika közti határ elmosódását tükrözi. Marx is osztotta a kritikus Philippe Burty definícióját, miszerint a metszet nem más, mint „rajz több példányban”. Az aukcióról származó metszetek vizsgálata ugyanakkor a vásárlások nagymértékű tudatosságáról tanúskodik. A választások mögött mintaszerű, követésre méltó szerzeményezési politikát figyelhetünk meg, amelyik nemcsak a grafikai gyűjteménnyel, hanem a múzeum egészével, sőt a magángyűjtemények kincseivel is párbeszédbe kívánt lépni.

Gonda Zsuzsa

művészettörténész

Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény  
zsuzsa.gonda@szepmuveszeti.hu

51 Carrière „Panthéon”-járól: Anne RÖVER-KANN: *Intimität der Gefühle. Eugène Carrière zum 100. Todestag*. Ausstellungskatalog. Bremen, Kunsthalle-Neuss, Clemens-Sels-Museum, 2006–2007. Bremen, Hachmannedition, 2006. 167–171; Ltsz. 1899–306, 1913–419, 1914–656.

52 HARRIS 1970. (ld. 42. j.) 125. No. 42.

53 Sue Welsh REED–Barbara Stern SHAPIRO: *Edgar Degas. The Painter as Printmaker*. Exhibition catalogue. Boston, Museum of Fine Arts–Philadelphia Museum of Art–London, Hayward Gallery, 1984–1985. Boston, Little, Brown & Co., 1984. 46–58. No. 17–19.

54 Albert BELLEROCHE: The lithographs of Sargent. *Print Collector's Quarterly*, 13. 1926. 31–45.

## The Acquisitions of Modern Prints at the Museum of Fine Arts Budapest

*Acquisitions at the Auction of the Collection of Roger Marx in 1914*

The paper examines the prints deriving from the collection of Roger Marx (1859–1913) in the context of the acquisitions of the Museum of Fine Arts, Budapest in the 1900s. At that time the keepers at the Department of Prints and Drawings (Gábor Térey, Simon Meller) tried to modernize the collection adding recent works to the comprehensive stock of Old Master prints and drawings of the Esterházy collection. The specialists of the museum were in close contact with the leading German and French art dealers and publishers (eg. Galerie Ernst Arnold, Paul Cassirer, Emil Richter, Loys Delteil, Alfred Strölin). French prints of the 1890s played a distinguished role in the acquisition policy of the museum. The sets of colour lithographs by the Nabis artists published by Ambroise Vollard in 1899 were bought directly from the dealer himself in 1912. The purchase of etchings by Picasso (the *Salome* in 1908, the *Saltimbanques* series in 1911) and lithographs by Matisse (1913) attests that even the most recent development of printmaking was highly appreciated.

The new acquisitions were regularly presented in exhibitions. The experts of the museum also provided guidance and advice to collectors of modern prints, Béla Bäcker and Pál Majovszky.

The auction of the collection of Roger Marx, the influential art critic and editor of the *Gazette des beaux-arts* took place at Hôtel

Drouot in April 1914. He was a keen supporter of the concept of *l'estampe originale*, and his collection was particularly rich in 19th century French prints. This major auction provided a good opportunity to fill some gaps in the collection of the Museum of Fine Arts. Cca 80 prints were acquired through Alfred Strölin and Loys Delteil (See appendix). These prints can be identified with the help of the auction catalogue, Marx's collector's mark and the invoices of the dealers preserved in the archives of the museum. Remarkable etchings by Cézanne, Corot, Degas, Manet and Rodin, lithographs by Bonnard and Toulouse-Lautrec bear a clear evidence that Roger Marx and the keepers of the museum shared a common view on the importance of the modern print. The appraisal of *belle épreuve*, as well as the annotated and numbered impressions in limited editions reflects that for them the print became equal to drawing in significance. The careful selection indicates that the curators took into account not only the collection of prints but the museum as a whole.

**Zsuzsa Gonda**

*art historian*

*Museum of Fine Arts, Department of Prints and Drawings*

*zsuzsa.gonda@szepmuveszeti.hu*

### TÁRGYSZAVAK

Roger Marx, 19. századi francia grafika, l'estampe originale, gyűjteménytörténet 1890–1914, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény

### KEYWORDS

Roger Marx; 19th century French Printmaking; l'estampe originale; history of collecting 1890–1914; Museum of Fine Arts Budapest, Department of Prints and Drawings

## Függelék

Roger Marx metszetgyűjteményének (ld. 21. j.) árveréséről (Hôtel Drouot, 1914. április 27. – május 14.) a Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjteményébe került lapok jegyzéke. Az aukciós katalógusban (R M Kat.) gyakorta egy számon több tétel, illetve egy-egy metszet több levonata szerepel. A vételárakat az Irtatárban őrzött számlák, illetve iratok alapján frankban adtam meg, amennyiben ez hiányzott, a múzeumi leltárkönyvben használt korona árfolyamot vettem át.

Pierre BONNARD

**Családi jelenet**, 1892

színes litográfia, 296 × 395 mm

Itsz. 1914-809

Bouvet 2

R M Kat. 94. *Très belle épreuve, imp. en couleurs.*

**Szomorú gondolatok**, 1895

litográfia, 339 × 185 mm

Itsz. 1914-810

Bouvet 8

R M Kat. 94.

11 frank

**Reggeli harangszó**, 1895

litográfia, 231 × 347 mm

Itsz. 1914-811

Bouvet 20

**Imádság**, 1895 (13. kép)

litográfia, 232 × 347 mm

Itsz. 1914-812

Bouvet 10

**Vasárnap reggel**, 1895

litográfia, 245 × 345 mm

Itsz. 1914-813

Bouvet 19

R M Kat. 102. *Trois pièces. Très belles épreuves, signées.*

20 frank

Félix BRACQUEMOND

**Alvó nimfa**

rézkarc, 193 × 191 mm

Itsz. 1914-814

Béraldi 164 (I)

**Alvó nimfa**

rézkarc, 235 × 189 mm

Itsz. 1914-815

Béraldi 164 (II)

**Nimfa és Ámor**

rézkarc, 185 × 230 mm

Itsz. 1914-816

Béraldi 165

R M Kat. 136. *Trois pièces. Très belles épreuves.*

27 frank

Paul CÉZANNE

**Fiatal lány feje**, 1873 (6. kép)

rézkarc, 135 × 108 mm

Itsz. 1914-747

Cherpin 4

R M Kat. 314. *Très belle épreuve.*

105 frank

Camille COROT

**Venus levágja Ámor szárnyait**, 1869–1870 (5. kép)

rézkarc, 234 × 158 mm

Itsz. 1914-748

Delteil 10

R M Kat. 374. *Très belle épreuve, avec dédicace de Robaut.*

320 frank

Honoré DAUMIER

**Szóval a sajtóval akartál kikezdeni!**, 1833 (14. kép)

litográfia rizspapíron, 230 × 207 mm

Itsz. 1915-41

Delteil 71

R M Kat. 382. *Très belle épreuve.*

250 frank

Edgar DEGAS

**Édouard Manet portréja**, 1864–1865 (15. kép)

rézkarc, hidegtű, akvatinta, 126 × 129 mm

Itsz. 1914-749

Delteil 16 (IV)

R M Kat. 393. *Superbe épreuve.*

510 frank

Paul GAUGUIN

**Dessins lithographiques**, 1889 (11. kép)

litográfiasorozat

Itsz. 1914-683–793

Mongan–Kornfeld–Joachim 1–11 A

R M Kat. 570. *Suite de dix planches sur papier jaune, dans la cartonnage de publication.*

720 frank

Francisco GOYA

**La Tauromaquia** (*Bikaviadal*), 1814–1816 (8. kép)

akvatintával kombinált rézkarcsorozat

Itsz. 1914-751–782

Harris 204–236



R M Kat. 577. *Suite complète de 33 planches, avec la table typographique. Très belles épreuves du 1<sup>er</sup> tirage, à toutes marges. La planche 8 est un épreuve d'état, avant le grain d'aqua-tinte, et avant le numéro.*

2550 frank

**Barbarroxa**, 1778–1779

rézkarc, akvatinta, 280 × 165 mm

Itsz. 1914-817

Harris 12

R M Kat. 580. *Très belles épreuves.*

100 frank

**Hintázó öregember**, 1825–1827

rézkarc, 185 × 165 mm

Itsz. 1914-818

Harris 32

**Hintázó öregasszony**, 1825–1827

rézkarc, 185 × 165 mm

Itsz. 1914-819

Harris 33

**Az öreg torreador**, 1825–1827

rézkarc, 185 × 165 mm

Itsz. 1914-820

Harris 34

**Maja világos háttér előtt**, 1825–1827

rézkarc, 190 × 120 mm

Itsz. 1914-821

Harris 31

**Maja sötét háttér előtt**, 1825–1827

rézkarc, 190 × 120 mm

Itsz. 1914-822

Harris 30

R M Kat. 582. *Cinq pl. Très belles épreuves (tirage de 1859). Rares.*

700 frank

**A fogva tartott bűnöst nem kell kínozni**, 1825–1827

rézkarc, 115 × 85 mm

Itsz. 1914-823

Harris 27

**Ha bűnös, haljon meg gyorsan**, 1825–1827

rézkarc, 115 × 85 mm

Itsz. 1914-824

Harris 28

R M Kat. 58. *Deux pièces. Très belles épreuves du tirage de 1859.*

420 frank

Édouard MANET

**A halott Krisztus angyalok között**, 1866–1867 (10. kép)

rézkarc, 395 × 320 mm

Itsz. 1914-794

Harris (1970) 51

R M Kat. 904. *Très belle épreuve.*

520 frank

**Félix Bracquemond portréja**, 1865

rézkarc, 165 × 111 mm

Itsz. 1914-795

Harris (1970) 42

R M Kat. 905. *Très belle épreuve du 1<sup>er</sup> état. Très rare.*

210 frank

Camille PISSARRO

**Cézanne portréja**, 1874 (7. kép)

rézkarc, 266 × 215 mm

Itsz. 1914-796

Delteil 13

R M Kat. 953. *Superbe épreuve du 1<sup>er</sup> état, numérotée (12).*

400 frank

Pierre-Auguste RENOIR

**Kalaptűzés**, 1894 körül

rézkarc, 121 × 84 mm

Itsz. 1914-806

Delteil 8

R M Kat. 1033. *Deux très belles épreuves.*

100 frank

Théodule RIBOT

**Antoine Vollon portréja**, 1860–1872

rézkarc, 312 × 230 mm

Itsz. 1914-825

Beraldi vol. XI. pp. 195–196

R M Kat. 1037. *Très belle épreuve. Rare.*

130 frank

Auguste RODIN

**Henri Becque**, 1885 (4. kép)

hidegtű, 157 × 201 mm

Itsz. 1915-43

Delteil 9 (1)

R M Kat. 1090. *Magnifique et rarissime épreuve du 1<sup>er</sup> état, avec dédicace.*

4600 frank

**Lelkek a tisztítótűzben**, 1893

hidegtű, 155 × 807 mm

Itsz. 1914-807

Delteil 11 (2)

R M Kat. 1095. *Deux belles épreuves.*

225 frank

John Singer SARGENT

**Albert de Belleruche**, 1905 (16. kép)

litográfia, 704 × 500 mm

Itsz. 1914-808

Dogson 4 (2)

R M Kat. 1118. *Deux très belles épreuves.*

40 frank

Henri de TOULOUSE-LAUTREC

**A Bois de Boulogne-ban**, 1897

litográfia, 560 × 378 mm

ltsz. 1914-797

Wittrock 185

R M Kat. 1260. *Très belle épreuve. Très rare.*

290 frank

**Csábítás**, 1899 (12. kép)

litográfia, 560 × 402 mm

ltsz. 1914-798

Wittrock 319

R M Kat. 1272. *Très belle épreuve. Fort rare.*

480 frank

**Menülap Adrien Hébrard számára**, 1894

litográfia, 560 × 381 mm

ltsz. 1914-799

Wittrock 59

R M Kat. 1313. *Belle épreuve.*

155 korona

**A svájci gárdista** (menülap), 1896

litográfia, 470 × 380 mm

ltsz. 1914-800

Wittrock 174

R M Kat. 1316. *Très belle et très rare épreuve du 1<sup>er</sup> état.*

488 korona

**L'Étoile rouge.** (A vörös csillag című könyv borítója), 1898

litográfia, 310 × 356 mm

ltsz. 1914-801

Wittrock 289

R M Kat. 1328. *Très belle épreuve du 1<sup>er</sup> état, avec dédicace à Stern.*

163 korona

**Yvette Guilbert a Colombine à Pierrot című dalt énekli**, 1894

litográfia, 378 × 280 mm

ltsz. 1914-802

Wittrock 68

R M Kat. 1344. *Très belle épreuve du 1<sup>er</sup> état, timbrée (n°15).*

148 korona

Daniel VIERGE

**Szavaló férfi**

rézkarc, 210 × 138 mm

ltsz. 1914-803

**Férfi mellképe**

rézkarc, 200 × 140 mm

ltsz. 1914-804

Beraldi vol. XII. pp. 234-239

R M Kat. 1397. *Deux pièces. Très belles épreuves.*

20 korona

Édouard VUILLARD

**A Tuileriák kertje**, 1895

litográfia, 280 × 375 mm

ltsz. 1914-805

Roger-Marx 27

R M Kat. 1407. *Très belle épreuve sur japon.*

34 korona, 14 fillér

**Rövidítések**

Béraldi

Henri BÉRALDI: *Les Graveurs du dix-neuvième siècle*, I–XII. Paris, Conquet, 1885–1892

Bouvet

Francis BOUVET: *Bonnard. The Complete Graphic Work*. New York, Gallery Books, 1981

Cherpin

Jean CHERPIN: *L'œuvre gravé de Cézanne*. Marseille, Arts et livres de Provence, 1972

Delteil

Loys DELTEIL: *Le peintre-graveur illustré, XIXe et XXe siècles*, I–XXXI. Paris, (Chez l'auteur), 1906–1930

Dogson

Campbell DOGSON: *The lithographs of Sargent. Print Collector's Quarterly*, 13. 1926. 45.

Harris (1970)

Jean C. HARRIS: *Édouard Manet. Graphic Works, a definitive catalogue raisonné*. New York, Collectors Editions, 1970

Harris

Tomás HARRIS: *Goya. Engravings and Lithographs*, I–II. Oxford, Cassirer, 1964

Mongan–Kornfeld–Joachim

Elizabeth MONGAN–Eberhard KORNFELD–Harold JOACHIM: *Paul Gauguin. Catalogue Raisonné of his Prints*. Bern, Galerie Kornfeld, 1988

Roger-Marx

Claude ROGER-MARX: *The Graphic Work of Édouard Vuillard*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1990

Wittrock

Wolfgang WITTRÖCK: *Toulouse-Lautrec. Catalogue complet des estampes*, I–II. Paris, ACR Edition, 1985

## Back Bernát, gyűjtő és mecénás

Back Bernát egyike a 19. század utolsó évtizedeitől fel-  
lendülő magyar gazdaság jellemző, bár kevésbé ismert  
szereplőinek. Amint az alábbi rövid áttekintésből lát-  
ható, azt is jellemzőnek mondhatjuk, hogy pályafutá-  
sát nemcsak gazdasági eredmények és közéleti ese-  
mények világítják meg, hanem ahhoz a nem csekély  
számú csoporthoz tartozott, amelynek érdeklődése a  
kultúra, elsősorban a képzőművészet területére is ki-  
terjedt. Vagyonának nem csekély részét nagy körülte-  
kintéssel szervezett gyűjteménygyarapításra fordította.<sup>1</sup>

1871. november 4-én született egy morvaországi ere-  
detű zsidó családban, amely a 19. század közepe táján  
költözött Bécsbe és Magyarországra. Apja Nyitra me-  
gyei birtokosként tűnik fel, 1888-tól kezdve mint magyar  
nemes a begavári előnevet használta. Nagybátyja, Her-  
mann, 1848-tól Győrben malmot üzemeltetett, amely-  
ből aztán a Győri Kecs és Ostyagyár alakult. Back Ber-  
nát Bécsben folytatott közgazdasági tanulmányokat,  
de aktív élete a Back Bernát és fiai Szegedi Gőzmalom  
és Vízvezetke Rt. tulajdonosaként nagyrészt Szeged-  
hez kötődik (a névben szereplő Bernát egyébként nem  
rá, hanem nagypapjára utal). Továbbá alapítója és társ-  
elnöke volt a Vidéki Malomiparosok Országos Egye-  
sületének, elnöke a Szeged-Csongrádi Takarékpénz-  
tárnak, a Közraktár és Malomipar Rt.-nek, a Szegedi  
Kenderfonógyár Rt.-nek – a felsorolás nem teljes. Az  
első világháborúban tartalékos hadnagyként a fron-  
ton szolgált, ahol több kitüntetést kapott.<sup>2</sup> Alapítója

és szervezője volt 1919-ben a Horthy Miklós budapesti  
bevonulását anyagilag támogató Antibolsevista Co-  
mitének. 1924-től kormányfőtanácsos és németalföldi  
konzul, 1927 és 1939 között felsőházi tag (1. kép). Előbb a  
szegedi Fenyő téren volt lakása, majd 1920-tól a Sebes-  
tyén Endre által tervezett, mára átépített, Arany János  
utcai házba költözött (2. kép). Mint felsőházi tagnak,  
Budapesten, az Olasz fasorban – ma Szilágyi Erzsébet  
fasorban – is volt lakása. 1944-ben szegedi malmát a  
bombázások elpusztították, ekkor végleg Budapestre  
költözött. A 20. század elején a *Magyar Iparban* publi-  
kált, 1900-ban Szegeden jelent meg Engel Lajos nyom-  
dájában *Liszt-kivitelünk és az őrlési forgalom* című műve,  
1921-től a *Pester Lloyd*-ban jelentek meg írásai. A száraz  
életrajzi adatok mellett munkásságát és érdeklődését a  
csak részben rekonstruálható, nagyjából kétszáz körüli  
tételt kitevő egykori műgyűjteménye jellemzi,<sup>3</sup> amely-  
nek ismert darabjai ma részben közgyűjteményekben,  
részben magángyűjteményekben vannak.<sup>4</sup>

### A gyűjtemény

Szegeden 1878-ban Irányi Sándor rajztanár nyitotta meg  
az első képtárat. Az itt kiállított képek nem mondhatók  
jelentősnek, két év múlva, a városból való távozása-  
kor a tulajdonos magával is vitte őket.<sup>5</sup> Back Bernát a

1 Tanulmányomban őrzési hely és jelzetek nélkül hivatkozom azok-  
ra a családi dokumentumokra, iratokra és levelekre, amelyeket a  
leszármazottak szíveségéből ismerhettem meg. A pótolhatatlan  
források és fényképek felhasználásának engedélyezéséért Kamlah  
Jánosnak szeretnék köszönetet mondani.

2 Már 1915 júniusában érdeklődött Sigmund Röhrer, hogy bevonult-e.  
Erre 1916 februárjában került sor, decemberben került a frontra,  
több kitüntetést kapott. *Délmagyarország*, 1917. január 3. 5; 1917. ápri-  
lis 13. 5; 1917. november 17. 6.

3 A gyűjteményhez rövid bibliográfia: Takács Gábor: *Műgyűjtők Ma-  
gyarországon a 18. század végétől a 21. század elejéig. Bibliográfiai lexikon*.  
Budapest, Kieselbach Galéria, 2012. 59.

4 A gyűjteménnyel kapcsolatos iratok – levelek és számlák – Back  
Bernát leszármazottjainak tulajdonában. Ahol nem jelzem külön,  
ott ezekre az iratokra hivatkozom.

5 SZELES Zoltán: Szeged képzőművészete. *A Móra Ferenc Múzeum Év-  
könyve*, 1972–1973. 2. sz. 30.



1. Back Bernát 1927 körül  
magántulajdon (Fotó: Halmi)

századfordulón kezdett műalkotásokat gyűjteni. Tudjuk, hogy tervezte a gyűjtemény egyben tartását és látogathatóvá tételét: a szegedi Kárász utca 5. szám alatti Eisenstädter-ház első emeletén akarta a nyilvánosságnak bemutatni.<sup>6</sup> A célnak megfelelő épület vagy épületrész kialakításához 1915-ben Carl Stöhr müncheni építészről kért tanácsokat.<sup>7</sup> Végül 1917-ben a Szegedi Műbarátok Körének szervezésében ki is állította műgyűjtése addigi eredményét – a katalógushoz Móra Ferenc írta a bevezetőt.<sup>8</sup> Az első világháború vége felé, nem utolsósorban a román csapatok előrenyomulása miatt, a gyűjtemény budapesti múzeumnál történő biztonságba helyezését tervezte.<sup>9</sup> 1919. február 8-án Fejérpataky László, a Nemzeti Múzeum főigazgatója értesítette a huszonhárom ládányi festmény és szobor sértetlen érkezéséről.<sup>10</sup> Egy évvel később Back Bernát azt kérte, hogy a ládákat a Szépművészeti Múzeumban Petrovics Elek főigazgatónak adják át.<sup>11</sup> Ettől kezdve a szobrászati gyűjtemény a Régi Szoborgyűjtemény 1921-ben megnyílt első állandó kiállításának fontos és állandó része volt (3. kép), a festmények legjelentősebb darabjai szintén a Régi Képtár állandó kiállításában kaptak helyet.<sup>12</sup> 1938-ban újabb tárlat nyílt Szegeden a Back Bernátnál maradt és újabban vásárolt, illetve a Szépművészeti Múzeumtól visszakért műtárgyakból,<sup>13</sup> de a korábban tervezett Back Múzeum megvalósítása ekkor már nem volt napirenden.

Több jellegzetes műtárgycsoportot különíthetünk el a gyűjteményben: középkori festményeket és szobrokat – közöttük két teljes szárnyasoltárt –, 17–18. századi festményeket, köztük van Dyck, Murillo, Raeburn, Canaletto képeit, magyar festményeket és iparművészeti tárgyakat.<sup>14</sup> Back Bernát érdeklődése a régi művészetek

6 *Délmagyarország*, 1912. szeptember 27. 4.

7 Julius Böhler 1915. szeptember 29-i levelében van szó arról, hogy a tervezett „múzeum” tetőmegoldásához kérjen tanácsot Back számára a műkereskedő. Carl Stöhr (1859–1931) a kor neves bajor építész és építési vállalkozója volt. 1915. november 30-i levelében azt írja Böhler, hogy az épülő tetőmegoldás biztosan örömet fog szerezni Backnak.

8 A Szegedi Műbarátok köre 1917 áprilisában alakult: *Délmagyarország*, 1917. április 17. 6. A kiállítás katalógusa LUGOSI Döme: *Back Bernát kép- és szoborgyűjteménye. Szegedi Műbarátok körének kiállítása*. Kiállítási katalógus. Szeged, A Szegedi Műbarátok köre, 1917.

9 1918. december 17-én Mihalik József a Múzeumok és Könyvtárak Országos Felügyelősége nevében segítséget ígért Backnak a gyűjtemény menekítéséhez. 1919. március 30-án írt a *Délmagyarország* arról a rendeletről, amely szerint a ferencesek és Back Bernát műkincseit leltárba kell venni, erre a feladatra Móra Ferencet, Joachim Ferencet és Csányi Mátyást jelölték ki. Szalay Jánosnak a *Délmagyarország* 1969. március 14-i számában közölt – tendenciózusan torzított – írása ezt egész másképp írja le. Lásd még: SZELESI 1972–1973. (ld. 5. j.) 108.

10 1919. február 8. Fejérpataky főigazgató levele a ládák érkezéséről.

11 1920. április 16. Back Bernát kéri a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatóját, hogy a huszonhárom láda műtárgyat adja át a Szépművészeti Múzeum főigazgatójának, Petrovics Eleknek.

12 1920. november 11-én kelt levelében (Szépművészeti Múzeum, Irattár 262/1920) Petrovics felsorolja a kiállított műveket: a három van Dyck, Magnasco, Moroni, Raeburn képei mellé rövidesen Cesare da Sesto, Bonifazio Veronese, Bartolomeo Veneziano, Pieter Nolpe és Friedrich Pacher képe is a kiállításba kerül, a Modern Képtárban lesz a Waldmüller-portré, a szobrok pedig a rövidesen megnyíló Szobor-kiállításban. A Vallás- és közoktatásügyi Minisztérium államtitkára 1921. március 31-én köszöntö meg Back nagyvonalú gesztusát.

13 Back 1936. január 15-én kérte Csányi Dénes főigazgatót, hogy küldje vissza Szegedre a ki nem állított műveket, ahol július 23-án nyílik a kiállítás. *Délmagyarország*, 1938. július 10. 7–8.; a július 23-i szám (3.) is megemlékezik a megnyitóról.

14 Ez utóbbiak azonosítása a fennmaradt iratok alapján szinte lehetetlen, mivel elsősorban Back Bernát otthonának berendezésével szolgáltattak, és nem szerepeltek a különféle listákon.



2. Back Bernát szegedi lakásának szalonja, a falon Franz Stuck és Pieter de Neyn festménye magántulajdon

és műalkotások iránt nyilván családi hagyományon alapult. Egy kis méretű képpel kapcsolatban – Egbert van Heemskerck *Falusi zsánerjelenete* a 17. század végéről<sup>15</sup> – megjegyzi, hogy „apámtól örökölttem” (*von meinem Vater geerbt*). 1911 elején a szegedi sajtó többször tudósított arról, hogy Back Bernát művészeti kérdésekről tartott előadásokat a Szegedi Képzőművészeti Egyesületben.<sup>16</sup> Az alábbiakban e csoportosításnak megfelelően ismertetem a gyűjtemény egységeit és kiemelkedő darabjait.

### Tiroli gótikus táblaképek és oltárok

A levelezésből, feljegyzésekből úgy tűnik, hogy Back különösen intenzív érdeklődést tanúsított a középkori, mindenekelőtt a tiroli eredetű műtárgyak iránt, amelyeket nem ritkán személyesen kutatót fel, és részben a helyszínen vásárolt. Ismeretes, hogy 1907 nyarán Innichenben (San Candido) nyaralt, ahol egy Jakob Troyer nevű földművestől 2000 koronáért sikerült egy Friedrich

15 A kép a BAV 45. képaucióján (1978. május) szerepelt. 111. tétel, *Konyhabelső alakokkal*.

16 A *Délmagyarország* 1910. november 13-án írt arról, hogy a szegedi művésztelepen a Szegedi Művészeti Egyesület alelnökeként tartott Back Bernát előadást a flamand festészet fejlődéséről, 1910. de-

cember 13. és 1911. február 22. között az Uránia Színházban tartott négyrészes előadás-sorozatot vetített és mozgó képekkel szintén a flamand festészetéről, a február 24-i (1–2.) és 25-i (1–2.) lapszámban *Művészet és esztétika* címmel jelent meg írása.



3. A Szépművészeti Múzeum Régi Szoborgyűjteményének 1921-ben megnyílt állandó kiállítása (Back Bernát gyűjteményéből a hinterkirchi oltár és egy késő gótikus Madonna)  
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Régi Szoborgyűjtemény

Pachernek tulajdonított szárnyasoltár-töredéket vásárolni; mozgó szárny festett, külső oldalán *Krisztus pokolraszállásának*, a belső oldalon a *Keresztlevételnek* töredékes, faragott jelenetével. Az oltár az 1480-as években készült, más darabját mindaddig nem azonosították. Az eladó szerint egy panzendorfi kápolnából származott<sup>17</sup> (4. kép).

A műtárgy megvásárlása és Magyarországra hozatala az osztrák műemlékvédők köreiben nagy port kavart. Közvetlenül a vásárlást követően bíróságon támadták meg a vételt, és a per egészen Bécsig gyűrűzött.<sup>18</sup> A Back számára kedvező ötödik ítélet kimondta, hogy már csak azért sem volt jogtalan a vétel, mert az osztrák állam a korábban neki felajánlott képre nem tartott

igényt. A per az osztrák jogászok körében is érdeklődést váltott ki. Paul von Grabmeyer ügyvéd az ítélet meghozatala után szabadkozott az iratok késedelmes küldéséért, amelynek okát is megjelölte: ügyvédtársai is olvasni akarták azokat.<sup>19</sup> Az ügy visszhangját jól mutatja a *Neues Wiener Tagblatt* 1908. július 24-i cikke, amelynek szerzője a magyarok iránti nem csekély lenézéssel azt írja, hogy az osztrák művészet emlékei inkább olyan külföldi múzeumokba kerüljenek, mint a müncheni vagy nürnbergi, semhogy „belföldre”, Bukovinába vagy Galíciába vigyék azokat.

Az oltártábláról 1909 végén Friedrich Wolff, Michael Pacher monográfusa<sup>20</sup> kért fotót, 1910 januárjában jelzi, hogy a tisztítás utáni állapotról is szeretne képet ter-

17 Szépművészeti Múzeum, Régi Képtár, ltsz. 76.9. Friedrich Pacherről újabban: Lukas MADERBACHER: Friedrich Pacher. In: *Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der Spätgotik, 1498–1998*. Hg. von Artur ROSENAUER–Cornelia PLIEGER–Leo ANDERGASSEN. Ausstellungskatalog, Augustiner-Chorherrenstift, Neustift, 1998. Bozen, Südtiroler Kulturinstitut, 1998. 225–228. A vásárlás adatai későbbi periratból derülnek ki, nincsenek ezzel kapcsolatos feljegyzések Backtól.

18 A silliani kerületi bíróságra érkezett feljelentés. Az 1907. július 25-én tartott tárgyaláson Backot dr. Paul von Grabmeyer bozeni ügyvéd képviselte. A per egészen a bécsi legfelsőbb bíróságig jutott, amely 1908. február 15-én kelt ítéletével Back javára döntött. Az ítéletet ez év április 23-án az innsbrucki bíróság is kihirdette.

19 Grabmeyer 1908. július 20-i levele.

20 Friedrich WOLFF: *Michael Pacher*, I. Berlin, Stoedtner, 1909.



4. **Friedrich Pacher:** *Krisztus pokolraszállása*  
magántulajdon



6. A montani Segítőszentek-oltár (1909)  
(Reprodukció)



5. A montani Szt. István-kápolna a Segítőszentek-oltárral (1909)  
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, L 3390-D



7. Az oltár középképe magántulajdon



8. A szárnyak restaurált(?) külső oldala magántulajdon

vezett publikációjához.<sup>21</sup> Eszerint a vétel után közvetlenül restaurálták is a képet.<sup>22</sup> Az oltárszárnyat az újabb szakirodalom is Friedrich Pacher és műhelyének alkotásai között tartja számon.<sup>23</sup> Back Bernát műtárgyainak 1918-as Budapestre menekítése után a Szépművészeti Múzeum kiállítására került, végül 1976-ban megvásárolta azt a múzeum.

1908-ban Back Bernát újabb jelentős műtárgyat, egy a *Segítőszentek* tiszteletére állított szárnyasoltárt vásá-

rolt Tirolban.<sup>24</sup> Az eredetileg Obermontaniban (Montani di Sopra), a vár alatt fekvő, de a várhoz tartozó Szent István-kápolna jobb oldali mellékoltáraként felállított oltárt a lienzi Ambros Rohrercher műkereskedőn keresztül szerezte meg<sup>25</sup> (5. kép). A kápolna oltáira a környék monográfusa, Karl Atz már 1889-ben felhívta a figyelmet,<sup>26</sup> majd 1909-es könyvében az egyik oltár eladását is konstata<sup>27</sup> (6. kép). Az 1491-ből való főoltár és a Mária Magdolna tiszteletére állított má-

21 1910. január 10-i levél: ebből értesülünk a korábbi leveléről is, amely nem maradt fenn.

22 1921. június 18-án Petrovics Elek levelében értesítette Backot, hogy a Budapestre szállításkor, illetve a ládában való tároláskor a kép kettéhasadt, ekkor ismét restaurálni kellett.

23 Otto PÄCHT: *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*. Augsburg, Filser, 1929. 78; Elisabeth HERZIG: *Friedrich Pacher und sein Kreis. Studien zu einer Monographie*. Wien, Universität Wien, 1973 (disszertáció, kézirat). 69, 73, 126.

24 Most: Szépművészeti Múzeum, Régi Képtár, Itsz. 76.10. Az oltárról a legutóbbi művészettörténeti értékelés: Leo ANDERGASSEN: *Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol*. (Schlern-Schriften, 325.)

Innsbruck, Wagner, 2007. 55–56.

25 Back Bernát feljegyzése szerint a vételár – restaurálással együtt – 5500 márkát tett ki, tehát az oltár 4500 márkába került. A „darstellend Maria und die 12 Nothelfer” feljegyzésre nincs magyarázat: Mária nem szerepel az oltáron. („Altar aus der Schlosskapelle in Obermontan / darstellend Maria und die 12 Nothelfer / gekauft im Jahre 1908 / Preis mit Restauriren 5500 Mark.”)

26 Idézi: Josef WEINGARTNER: *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, II. Bozen mit Umgebung, Unterland, Burggrafenamt, Vintschgau. Bearbeitet von Josef RINGLER. Innsbruck–Wien–München, Tyrolia Verlag, 1961<sup>4</sup>. 251.

27 Karl ATZ: *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*. Innsbruck, Wagner, 1909<sup>2</sup>. 744.



sik mellékoltár a bozeni (Bolzano) városi múzeumba került<sup>28</sup> (9. kép).

Az oltárok szétszóródásának története mögött az áll, hogy 1840-ben a várat régi tulajdonosai eladták. Az új birtokos, Jakob Stocker, a 20. század első évében fiára hagyta. 1908-ban Johann Stocker a birtokot Martin Riano Graf von Hülstnek adta el.<sup>29</sup> Azt nem tudjuk biztosan, hogy a régi vagy az új tulajdonos volt-e az oltár áruba bocsátója, csak sejtethetjük, hogy talán még az előbbi, mivel a vár 1840-es adásvételi szerződésének kivonatát is mellékelték, nyilván az oltár tulajdonjogának igazolásul.<sup>30</sup> Ennek ellenére az úgy a helyi lakosok felháborodását váltotta ki,<sup>31</sup> amelynek hangjai a Ferenc Ferdinánd katonai kancelláriáján belül működő műemlékvédelmi hivatalig és a sajtóig is eljutottak. A trónörökös levélben tudakolta a kereskedőtől, hogy kinek adta el az oltárt,<sup>32</sup> a *Zentralkommission* folyóiratban pedig közlemény jelent meg ezzel kapcsolatban,<sup>33</sup> de perre ezúttal nem került sor – talán éppen a Pacher-tábla miatt indított bírósági eljárás sikertelenségén okulva.

Urbach Zsuzsa kutatásai szerint<sup>34</sup> a kápolna két mellékoltára 1752-ig a latschi (Laces) *Spitalkirch*-ben állt,<sup>35</sup> ennek a templomnak a barokk berendezése miatt kerültek át a közeli várkápolnába. A szárnyasoltár csak festett táblákból áll, nyitott állapotban a középképen hat szent alakjával (Dorottya, Miklós, Katalin, Borbála, Lénárd és Margit) (8. kép), a szárnyakon táblánként figurapárral (Balázs–Erasmus, Cyriacus–Kristóf, Achatius–György, Pantaleon–Vitus). Csukott állapotban a szárnyakon Szent Kristófnak és Szent Katalinnak az alakja látható. A predellát egy negyvennapos búcsú elnyerésére buzdító imaszöveg alkotja, amelynek kagylódíszes íve belenyúl a középképhez.



9. A montani Mária Magdolna-oltár, Bozen, Stadtmuseum

28 LEO ANDERGASSEN: *Montani. Kapelle St. Stephan, Obermontani, Untermontani*. (Burgen, 9.) Regensburg, Schnell & Steiner, 2011. 34 (a főoltár múzeumba kerülése: 1943).

29 Uo. 4–5.

30 A kivonat a hagyatékban, amely a vár tartozékának mondja a kápolnát és külön említi annak felszerelését is.

31 Erről – műemlékvédelmi törvényt sürgetve –: „Zum Kapitel Heimatschutz. Schon wiederum ist Tirol um ein altes Kunstwerk ärmer geworden. Der bauerliche Besitzer des Schlosses Obermontani im Vintschgau verkaufte einen wertvollen gotischen Flügelaltar aus der zum Schlosse gehörigen St. Stephanskapelle an den Antiquar Ambros Rohrer in Linz. Genannter hatte nichts eiligeres zu tun, als den Altar, den er bei Nacht und Nebel von seinem bisherigen Standorte heimlich entfernt hatte, ins Ausland zu verkaufen. Derselbe ist daher für unser Vaterland unrettbar verloren. Angesichts solcher Vorkommnisse erheben wir neuerdings laut den Ruf nach einem Heimatschutz-Gesetz, damit endlich dieser Verschleppung heimischer Kunst ins Ausland Einhalt getan werde. Es ist die höchste

Zeit, denn Vieles ist nicht mehr zu verlieren.“ *Der Sammler, Blätter für tirolische Heimatkunde und Heimatschutz*, 2. 1908. 7–8. (April–Mai) 176.

32 Ferdinand Alexander Brosch, Ferenc Ferdinánd szárnysegédjének levele valószínűleg Ambros Rohrerhez, 1908. május 25-én.

33 „Obermontani, Schloßkapelle, Flügelaltar. Konserv. Innerhofer berichtet, daß der Altar (Fig. 12), welcher sich als Erzeugnis der nordtirolischen Kunst aus dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des XVI. Jhs. darstellt und schon infolge der Mischung von spätgotischen Stilelementen mit Ornamenten der Renaissance von großem kunstgeschichtlichen Interesse ist, an einen Antiquar veräußert und von diesem trotz der sofort behördlicherseits eingeleiteten Schritte in das Ausland verkauft wurde.“ *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, 8. 1909. 41–42. hasáb.

34 URBACH Zsuzsa: *Der Latscher Nothelfer-Altar. Verloren und wiedergefunden. Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum*, 81. 2001. 73–91.

35 A templom ma is a helyén álló főoltára Jörg Lederer műhelyének alkotása.

A montani oltár közvetlenül a megvásárlás után Münchenbe, August Kraus „Kunstmaler und Gemälde-Restaurator”<sup>36</sup> műhelyébe került, aki október végén számlázta a restaurálás költségeit és a keretmű festésének összegét.<sup>37</sup> A restaurálás az 1909-ben készült fotók tanúsága szerint kiterjedt és jelentős mértékű beavatkozás volt:<sup>38</sup> az oromzatban és az oltárszekrény oldalán lévő áttört faragványon kívül a predella hiányzó jobb oldalának pótlása ekkor készült. A fotók alapján a festmények állapota nem értékelhető.

A Szegedre érkezett, restaurált oltár történetét még néhány évig élénk levelezés kíséri: Back Bernát az oltár mesterét szeretne volna megtudni, az osztrák műemlékvédelem pedig az oltár visszaszerzésén fáradozott kitartóan.<sup>39</sup> 1909 elején Back Bernát a festő kilétét illetően a berlini *Königliche Museennél*, személy szerint Max Friedländernél érdeklődött. Friedländer véleménye szerint nem lehet Hans Pleydenwurff nürnbergi műhelyének alkotása, inkább a Reichenhallból a müncheni képtárba került, 1521-es évszámot viselő oltár<sup>40</sup> környezetében keresné a mesterét<sup>41</sup> (10. kép). A két montani mellékoltár – a *Mária Magdolna*- és a *Segítőszentek*-oltára – a legutóbbi művészettörténeti meghatározások szerint Svábföldön készült, az 1520-as években, azonos műhelyben. A festőt általában a Jörg Lederer kaufbeueri szobrásszal kapcsolatosan emlegetett, az ő oltárain *Fassmalerként*, festőként közreműködő Jörg Mackkal azonosítják.<sup>42</sup> Az oltár az 1917-es szegedi kiállításon

szerepelt,<sup>43</sup> de nem került a Szépművészeti Múzeum állandó kiállítására, ezért 1936-ban visszakérte Back,<sup>44</sup> és a gyűjtemény 1938-as bemutatóján ismét látható volt Szegeden.<sup>45</sup>

Állapotával kapcsolatban meg kell említeni, hogy a szárnyak mindkét oldalának előrajza emlékeztető képeit nem tudjuk megnyugtatóan értelmezni. A korábban említett 1909-es fotókon a középkép és a szárnyak állapota hasonló: sérült festékréteg fedi őket. Egyetlen támpont van a táblák jelen állapotával kapcsolatosan: Back feljegyzése szerint a második világháború idején budapesti, Olasz fasori lakásában megégett az oltár,<sup>46</sup> és talán egy fel nem jegyzett, rosszul sikerült restaurálás eredménye lehet az erősen átdogozottnak tűnő mostani állapot. Az 1990-es évek végén a múzeumban végzett vizsgálatok azt igazolták, hogy a szárnyakon valójában nem eredeti előrajzot látunk, hanem a teljesen elpusztult festményeket pótolták ilyen módon (8. kép). Ez a nehezen értékelhető állapot az oka, hogy kiállításokon is alig szerepelt.<sup>47</sup> 1938 és 1951 között a gyűjtő szegedi, majd budapesti lakásában őrizte a művet,<sup>48</sup> majd a Szépművészeti Múzeumba került előbb letétként, végül 1976-ban ezt is megvásárolta az állam.

1909 nyarán még egy szárnyasoltárt vásárolt Tirolban Back Bernát. Egy kis hegyi falu, a Langtauffer (Vallelunga)-völgyben fekvő Hinterkirch Szent Miklós-templomának főoltáráról van szó, amelyet helyéről már korábban eltávolítottak.<sup>49</sup> Erre az eseményre

36 München, Georgenstrasse 5/1, Gartengebäude.

37 A számla (1908. október 26.) a hagyatékban. A restaurálás 900 márkába, a keret igazítása és festése 150 márkába került, a járulékos költség 13,91 márka, ez összesen 1063,91 márka.

38 A templomhajót a csukott oltárral ábrázoló kép a bécsi Bundesdenkmalamt fotótárában található, ez nyilván a Zentralkommision kiadványában közölt, nyitott oltárt ábrázoló képpel egy időben készült. *Mitteilungen* 1909. (ld. 33. j.) 41–42. hasáb, 12. kép.

39 A levelezésben ennek nincs nyoma, csak egy feljegyzés utal a trónörökös kezdeményezésére.

40 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. R 17. Véleményem szerint ez a meghatározás ma is megfontolandó.

41 Back levelének kézirata nem maradt fenn, csak Max Friedländer, a kiváló német művészettörténész választát ismerjük, aki ekkor a Gemäldegaleriében dolgozott, és egyúttal a Graphische Sammlung igazgatója is volt.

42 Erich Egg: *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*. Innsbruck, Haymon, 1985. 387. Urbach Zsuzsa a Dürer-körben keresi mesterét. URBACH 2001. (ld. 34. j.) 88–89. A Szépművészeti Múzeum katalógusában Urbach Zsuzsa szükségével „Master of the Fourteen Auxiliary Saints and the Magdalene Altarpiece in Latsch” illeti. *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue*, III. *German, Austrian, Bohemian and British Paintings*. Ed. by Ildikó EMBER–Imre TAKÁCS. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2003. 82. Legutóbb ismét a Lederer-műhely körében dolgozó festő munkájaként határozták meg

mesterét, a Jörg Mack név nem feltétlenül tartható. ANDERGASSEN 2007. (ld. 24. j.) 55–56.

43 LUGOSI 1917. (ld. 8. j.) No. 46.

44 Back Bernát levelének másolata Csánky Déneshez, a Szépművészeti Múzeum főigazgatójához 1936. január 15. A később kézzel hozzáírt megjegyzések szerint a „Salon”-ba került.

45 *A Szegedi Képzőművés Céh Egyházművészeti és Világi képzőművészeti kiállításának képes tárgymutatója*. Bev. GENAL Tibor. Kiállítási katalógus. Szeged, Szegedi Képzőművés Céh, 1938. No. 10.

46 Back Bernát 1942. február 25-i listája. Egy Back Bernát fia, Károly által aláírt szegedi jegyzőkönyv szerint, amelyet a Vallás- és Közoktatásiügyi Minisztérium képviselői előtt vettek fel, 1945 nyarán látta a budapesti lakást, amely teljesen kiégett.

47 1967-ben kiállítva: Sz. ESZLÁR Éva–MOJZER Miklós: *Ismeretlen mesterművek. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban*. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1967. 6. (Dürer hatása alatt); ill. VERŐ Mária: *Gótikus szobrok*. Kiállítási vezető. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1999.

48 1951. június 16-án szállították be a múzeumba az előző évben 6833/1950 számon védett műalkotást. Oltványi Imre főigazgató 444/1951 számú letéti szerződése a Szépművészeti Múzeum Irattárában.

49 Szépművészeti Múzeum, Régi Szoborgyűjtemény, ltsz. 76.9. Legutóbb: VERŐ Mária: Jörg Lederer: Szárnyasoltár. In: *A Szépművészeti Múzeum. Remekművek az ókortól napjainkig*. Szerk. CZÉRE Andrea. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. No. 33.

vagy az új főoltár felállításakor, a 19. század elején, vagy – és ez valószínűbb – a szentély meghosszabbításakor, 1890-ben került sor.<sup>50</sup> Az oltár előbb a közeli Schleisben (Clusio) élő, Anton von Porta aranyműveshez került, akitől aztán Back 20 000 koronáért megvette. Az adásvétel bizonylatát az oltár fotójának hátoldalára írták, amely felvétel jól datált állapotdokumentum is egyben<sup>51</sup> (12. kép). Az 1909-es felvétel (11. kép), majd egy későbbi, 1917-ből való fotó komoly eltéréseket mutat (13. kép). A szekrény közepén álló szobor időközben kicserélődött. A magyarázatot ismerjük: az oltár szekrényének eredeti középszobrát csak évekkel később, 1913-ban tudta megszerezni a gyűjtő.<sup>52</sup>

Az osztrák műemlékvédelem ezúttal is ébernek bizonyult: alig egy hónappal a számla dátuma után, október 20-án már érdeklődtek a *Zentralkommission* emberei Backnál, hogy Szegeden óhajtja-e az oltárt őrizni, vagy hajlandó lenne-e azt eladni Bécsbe vagy esetleg a császárság másik városába, s ha igen, milyen áron.<sup>53</sup> A levélre Back Bernát december 7-én válaszolt,<sup>54</sup> amelynek tartalmáról az újabb bécsi levélből értesülünk: a gyűjtő késznek mutatkozott a Kunsthistorisches Museumban letétként kiállítani.<sup>55</sup> Ezt ott azért is fontosnak tartották, mert megfogalmazásuk szerint így „egy olyan alkotás, amelyet valószínűleg Ausztriában Ausztria számára alkottak, végre hazai környezetbe kerül”.<sup>56</sup> 1910. január 29-én Ferenc Ferdinánd trónörökös műemléki

hivatala roppant udvarias, már-már hízelgő levelet küldött a szegedi gyűjtőnek, amelynek lényege az átadás időpontjának tudakolása volt.<sup>57</sup> A levél hangnemének helyes megválasztására az ügyel kapcsolatos aktához fűzött utasításában Ferenc Ferdinánd maga hívta fel a figyelmet.<sup>58</sup> Back Bernát válasza sajnos ismét hiányzik,<sup>59</sup> de rövidesen Weckbecker báró arról értesítette, hogy a császári fegyver- és iparművészeti gyűjtemények igazgatója, Julius von Schlosser<sup>60</sup> kapott megbízást az átvételre.<sup>61</sup> Néhány nappal később Schlosser nevében dr. H. J. Hermann múzeumi őr jelentkezett,<sup>62</sup> de itt vége szakadt a levelezésnek. Nem tudjuk, mi lehetett az oka annak, hogy egyetlen további nyom sincs az ügyben. A tiroli oltár mindenestre Szegeden maradt.

Az érdeklődés azonban továbbra is megmaradt az oltár iránt, amely időközben kiegészült a szekrény Madonna-szobrával.<sup>63</sup> 1915-ben előbb Friedrich Dörnhöffer, a müncheni képtár igazgatója köszönte meg az oltárról küldött fotókat,<sup>64</sup> majd néhány hónap múlva Julius Böhler müncheni műkereskedő és Sigmund Röhrer közvetítésével Berlinből, Wilhelm von Bodétól érkezett a kérdés: hajlandó-e a hinterkirchi oltárt a Deutsches Museumnak eladni<sup>65</sup> (15a–b kép). Back udvariasan, de határozottan visszautasította a kérést: személyes érzelmek kötik az oltárhoz, és csak akkor adná el, ha számára hasonló jelentőségű műtárggyal tudnák pótolni – írta. Egyébként ígéretet tett rá, hogy

50 WEINGARTNER 1961. (ld. 26. j.) 129.

51 Dátuma 1909. szeptember 4.

52 1913. április 21-i levél Anton Portától és fivérértől: 3500 koronáért szereztek meg a *Madonnát* a templomból – bár Back kész lett volna 5000 koronát fizetni – ehhez jön még a közvetítői díj (1000 korona), és a templom számára a szoborért cserébe faragtatott figura néhány száz koronás költsége. Egy boríték van még a hagyatékban Krispin Lederle hinterkirchi „Expositur” (nem plébánia rangú egyházközség lelkesze) részére, rajta ceruzával „Mittelfigur” – 1912. december? Nyilván a korábbi felzúdulások – főként az obermontani oltár vásárlása miatt – arra késztették Back Bernátot, hogy Innsbruckból engedélyt kérjen a megfelelő hatóságtól a szobor megvásárlására (ennek másolata a Back-hagyatékban, 1913. július 17-i dátummal). A korábban a szekrényben álló, talán szintén késő középkori Madonna-szobor további sorsáról nem tudunk, az iratokból az sem derül ki, hogy a fényképen az oltár tetején álló két barokk szobor a gyűjtőhöz került-e.

53 A *Zentralkommission* fejléces papírján, „Z. 4958 ex 1909.” hivatkozási számmal. Az elnök nevében aláíró személy neve olvashatatlan.

54 A levél nincs meg, csak utalásból tudunk róla.

55 A *Zentralkommission* fejléces papírján, „Z. 5735 ex 1909.” hivatkozási számmal, 1910. január 23-án. Ezt az elnök nevében „Jacoby” írta alá.

56 „[...] ein Kunstwerk, das anscheinend in Oesterreich für Oesterreich geschaffen wurde, in ein Milieu käme, das ihm wesensverwand ist, und indem es umso kräftiger und fruchtbringender wirken würde.”

57 A levél hivatkozási száma „Z.171.” „Seine Exzellenz der mit der Verwaltung der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiser-

hauses betraute Herr Oberkämmerer haben nicht verfehlt, Seiner k. u. k. Apostolischen Majestät diesfalls alleruntertänigst Meldung zu erstatten und haben Seine Majestät von Ihrer patriotischen Absicht mit Interesse huldvollst Kenntnis zu nehmen geruht.” A levél aláírója Wilhelm Freiherr von Weckbecker, aki 1898 óta állandó hivatalnok volt az Oberstkämmeramt-nak. Theodor BRÜCKLER: *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalspfleger. Die „Kunstakten” der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv).* (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalspflege, 20.) Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 2009, 603.

58 Uo. 89. KNr. 10.

59 1910. február 8-án írta.

60 1866–1938, osztrák művészettörténész, Alois Riegl és Max Dvořák mellett a bécsi művészettörténeti iskola kiemelkedő képviselője. 1901 és 1922 között vezette a császári gyűjtemények fegyver- és iparművészeti gyűjteményét.

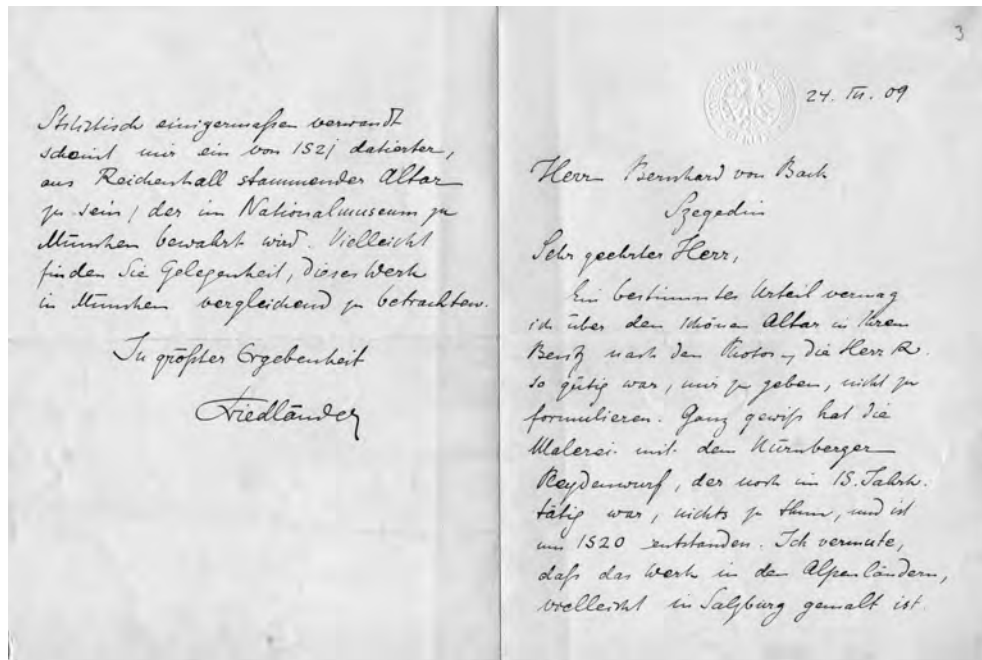
61 Hivatkozási száma „Z.457.” 1910. február 12.

62 „Direction der Sammlungen von Waffen und Kunstindustriellen Gegenständen des Allerhöchsten Kaiserhauses” fejléccel, 1910. február 18.

63 Az eredetileg ott álló, talán középkori szobor sorsáról nem tudunk.

64 München, 1915. február 12. Vele a Waldmüller-portré megvásárlás eladásával is kapcsolatban állt Back.

65 Berlin, 1915. július 3. Az oltárnak Berlinbe való közvetítése Julius Böhler müncheni műkereskedő útján történt. 1915. április 13-i levelében Böhler fotót kér az oltárról, egyúttal 35-40 000 márkára értékelte, és elmondja, hogy az oltár eladása esetén az újonnan alapított berlini Deutsches Museumba kerülne.



10. Max Friedländer levele, 1909 március magántulajdon



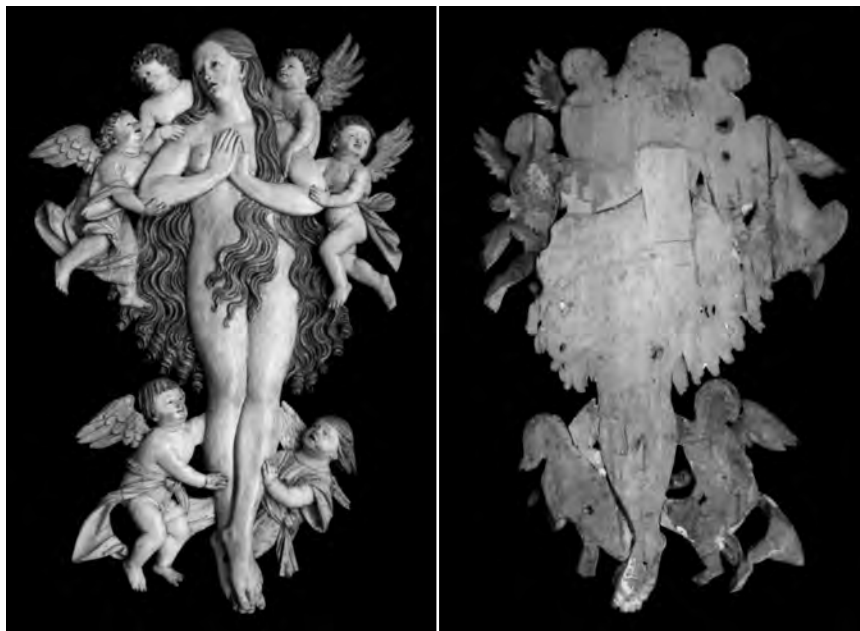
11. A hinterkirchi oltár adásvételi fotójának előoldala magántulajdon

1. te. des 1. ten Septem ber 1904 haben wir den  
 stehenden Altar an Herrn Bernhard von  
 back um den Betrag von zwanzig tausend Kronen  
 verkauft und zwei hundert Kronen als Anzahl-  
 ung erhalten. Der Rest des Kaufpreises ist bei  
 Aushändigung des Altars auszu bezahlen. -  
 Als den 1. ten Septem ber  
 Restzahlung erhalten.  
 Als d. 4. Sept. 1909.  
 Florin v. Futer  
 v. Porten Aln  
 Florin v. Futer

12. A hátkirchi oltár adásvételi fotójának hátoldala  
magántulajdon



13. Az oltár restaurálás után  
magántulajdon (Fotó: Magyar Filmiroda, 1930)



14. A „megújított” oltárszárny elő- és hátoldala  
(Fotó: Boros Ildikó, 1999)

nem viszi az oltárt a monarchia határain túlra.<sup>66</sup> Ezt követően – már az első világháború zajlik – megszűntek a külföldi múzeumok vásárlási megkeresései, és rövidesen a Szépművészeti Múzeumba került az oltár, előbb letétként, majd 1976 óta törzsgyűjteményi darabként.

A hinterkirchi oltár karéjosan záródó szekrényében három szobor áll külön fülkékben: középen *Mária a Gyermekekkel* (eredetileg hasonlóan Lederer stubeni oltárához<sup>67</sup> angyalok tartottak koronát Mária feje fölött, a figurák rögzítésének nyoma a szekrény hátfalán jól látható), jobbján Szent Miklós, balján Mária Magdolna. A szárnyak belső oldala a szentek életének egy-egy jelenetét bemutató dombormű. A szárnyak külső oldalán az *Angyali üdvözlés*et ábrázoló festmény van, míg a középen félkörösen kiemelkedő predellán *Mária utolsó imájának* háromcsoportos domborműve díszíti. Az oltár szekré-

nyének hátoldalán számos „hic fuit”-felirat, a predellán, a domborművek mögött, „Grebner” (Grubner?) név betűi olvashatók.

Az oltárt Georg Schuster müncheni szobrász – maga is jelentős gyűjtő és műkereskedő – műhelyében restaurálták.<sup>68</sup> Ennek a beavatkozásnak mértékére az 1909-es és a későbbi fotók összevetésével derült fény: a Dürer B 121-es metszete alapján faragott *Mária Magdolna mennybeemelése* jelenetnél az első fotón lepel fedi a szent testét. Ezt a restauráláskor eltávolították, és a Dürer-metszet alapján Schuster újrafaragta a ruhátlan testet<sup>69</sup> (14. kép). Más példáit is ismerjük annak, hogy a 17–18. században a ruhátlan nőalakokat valamilyen technikával elfedték vagy eltávolították az oltárokról. 1752-ben Tilman Riemenschneider münnerstadti főoltárának Mária Magdolna-főalakja esett áldozatul a barokk prűdériának.<sup>70</sup>

66 Csak a töredékes levélfogalmazvány van meg, dátum nélkül.

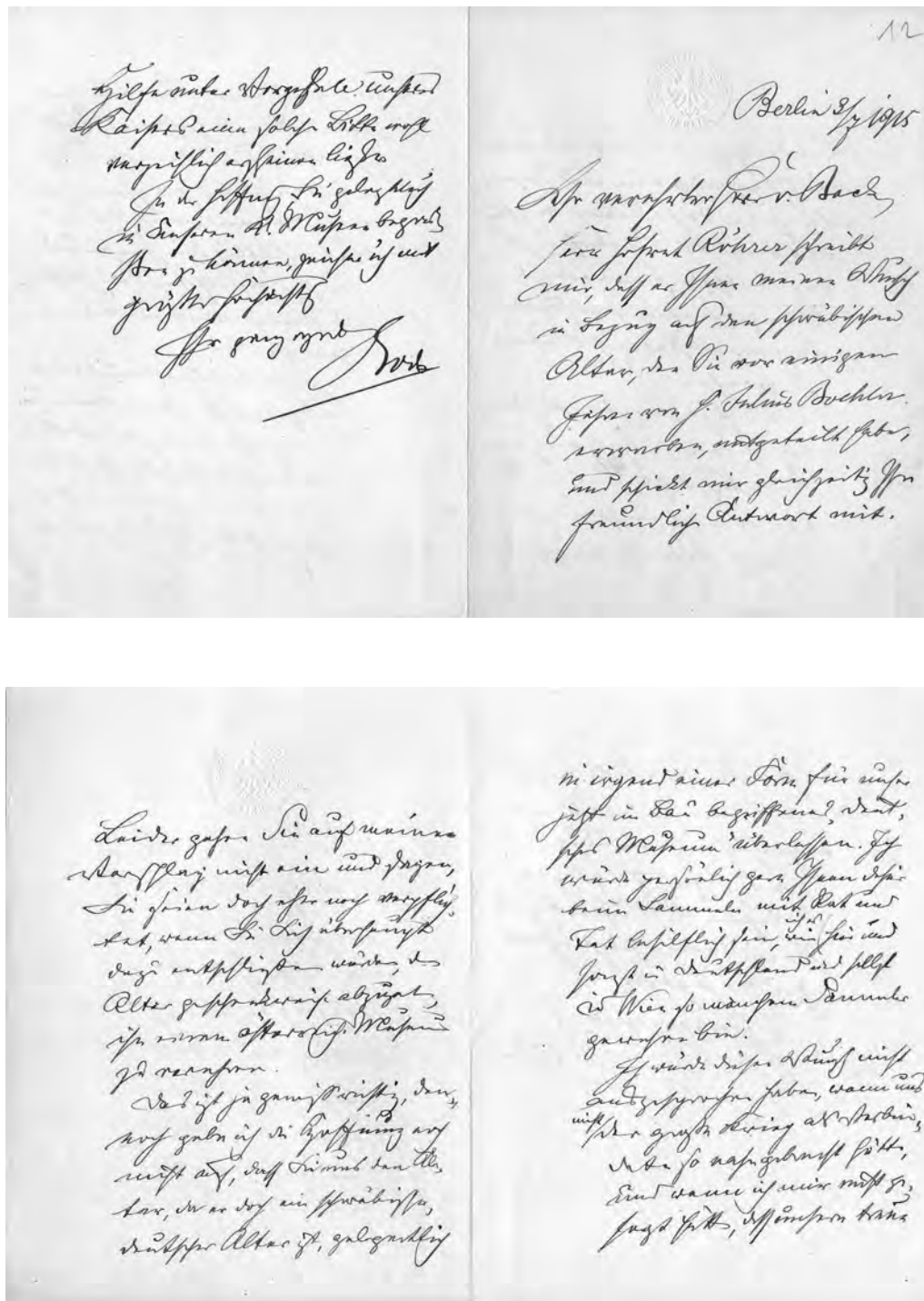
67 Hildebrand DÜSSLER: Jörg Lederer. Ein Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik. Werkkat. von Theodor MÜLLER–Alfred SCHÄDLER. (Allgäuer Heimatbücher, 66.) Kempten, Verlag für Heimatpflege, 1963. A52, 93. kép.

68 Ezt Back Bernátnak Theodor Müllerhez írt 1929. április 16-i leveléből tudjuk. Georg Schuster (1869–1937), aki szobrász, restaurátor és időnként kereskedő is volt, jelentős német szobrászati gyűjteménnyel is rendelkezett, amelyet 1938-ban Julius Böhlernél árvereztek: Hubert

WILM–Hans BUCHHEIT–Julius BÖHLER: *Sammlung Georg Schuster*. München, Böhlér, 1938. Back Bernát több szobrot vásárolt tőle.

69 A montani kápolnából származó, szintén Dürer metszete nyomán festett *Mária Magdolna*-oltárral ugyanez történt: ezen mind a mai napig látható az utólag ráfestett ruházat.

70 Rainer KAHNITZ: *Tilman Riemenschneider. Zwei Figurengruppen unter dem Kreuz Christi*. (Patrimonia, 106.) München–Berlin, Bayerisches Nationalmuseum–Kulturstiftung der Länder, 1997. 18.



15. a-b Wilhelm von Bode levele, 1915. július  
magántulajdon



16. Biberachi mester: *Mettercia*  
magántulajdon

A hinterkirchi oltár első művészettörténeti értékelését Theodor Müllernek köszönhetjük. A fiatal müncheni művészettörténész 1929 áprilisában, Erdélybe utazva látta Budapesten az oltárt, júliusi levelében már utalt rá, hogy Jörg Lederer művének tartja.<sup>71</sup> Az oltár festett, külső szárnyképeinek mesterét mindeddig nem azonosították, de biztosan nem azonos a montani oltár festőjével.<sup>72</sup> Müller 1932-ben, Jörg Lederer kaufbeureni szobrász működéséről szóló tanulmányában részletesen ismertette a művet, és 1515 körülre datálva helyezte a Lederer-œuvre-ben.<sup>73</sup> A 16. század első felében dolgozó, termékeny délnémet „oltárkiadó” – amint Baxandall szellemesen nevezte őt<sup>74</sup> – alkotásai főleg a protestantizmus képrombolása által nem érintett Tirolban maradtak fenn.<sup>75</sup>

Az 1917-es katalógusban szerepel egy közelebbről meg nem nevezett, 1400 körüli táblakép, amelyről a későbbiekben nincs említés.<sup>76</sup> A lienzi Ambros Rohrach kereshetőtől Back szinte minden évben vásárolt Tirolból való műtárgyat. 1910-ben 700 márkáért egy *Mária halálát* ábrázoló domborművet, 1914-ben a „kis Pietát” 300 koronáért, 1916-ban 1000 koronáért egy *Krisztus keresztlevegeltét* ábrázoló alkotást.

A *Mária halálát* ábrázoló dombormű egykor egy kisebb oltár predellájában lehetett.<sup>77</sup> A kompozíció központi figurája az ágyban fekvő Mária, akit karakteres arcú apostolok csoportja vesz körül. Mivel öt apostol hiányzik, azok nyilván külön faragványként álltak eredeti helyükön, valószínűleg egy szárnyasoltár predellájában. A figurák festése az 1993-as restauráláskor került felszínre.<sup>78</sup> 1911-ben szerepelt a Szent György Céh által az Iparművészeti Múzeumba szervezett Kisplasztikai kiállításon, tévesen mint a győri székeskáptalan

- 71 Theodor Müller 1929. április 13-án írt Back Bernátnak, hogy szeretné lefényképezni az oltárt, április 16-án válaszolt neki Back, leírta az oltár általa ismert történetét, és felhívta Müller figyelmét a montani oltárra is. Theodor Müller csak július 8-án jelentkezett újra, mert Erdélyben tifuszt kapott, és sokáig betegeskedett. „A német képzőművészeti akadémia ösztöndíjával Rosemann dr. és Müller dr. érkezett Erdélybe, ahol Roth Viktor segítségével a szász művészetet tanulmányozta, Roth segítségének köszönhetően nagyon eredményesen”. N. N.: Német műtörténészek Erdélyben. *A Műgyűjtő*, 3. 1929. 321. Az 1905-ben született kutató később, 1948 és 1968 között a Bayerisches Nationalmuseum igazgatója volt, 1996-ban halt meg. 1929-es magyarországi és erdélyi utazásának eredményeiről: Carl Theodor MÜLLER–Heinz R. ROSEMAN: *Deutsche Kunst in Siebenbürgen*. Hg. von Victor Roth. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1934.
- 72 Stíluskritikai alapon leginkább az esztergomi Keresztény Múzeum *Jézus születése* képét említhetjük rokon alkotásként, de annak meghatározása is hiányos, általános. GENTHON István (összeáll.): *Esztergom műemlékei*, I. *Múzeumok, kincstár, könyvtár*. (Magyarország műemléki topográfiája, I.) Budapest, Műemlékek Országos Bizott-

sága, 1948. 121. 144. kép; LEPOLD Antal–LIPPAY Lajos: *Esztergomi úti-könyv*. Esztergom, Buzárovits Gusztáv, é. n. [1938] XV. tábla.

- 73 Carl Theodor MÜLLER: Jörg Lederer von Kaufbeuren und der Umkreis seiner Werkstatt. *Münchner Jahrbuch für bildende Kunst*, N. F. 9. 1932. 259, 264–265, 268–269, 274. 8, 14. kép, 9. jegyzet. 1936. március 25-én Csásky Dénesnek írt levelében összefoglalja az oltárral kapcsolatos véleményét és a múzeum több szobrára vonatkozó attribúciós javaslatát, a levelet Csásky április 15-én köszönte meg (Szépművészeti Múzeum, Irattár 171/936).
- 74 Michael BAXANDALL: *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen*. München, Beck, 1985<sup>2</sup>, 127.
- 75 A Lederer-műhely működésének feldolgozása: DUSSLER 1963. (ld. 63. j.) 45. 49–50, 52, 69, 76, 99–101. kép az 52. oldalon; EGG 1985. (ld. 42. j.) 378–387.
- 76 LUGOSI 1917. (ld. 8. j.) No. 44.
- 77 Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Gyűjtemény, Itsz. 94.7.11.
- 78 Kázik Márta restaurálta a Magyar Nemzeti Galériában, 1993-ban.



tulajdonában lévő faragvány.<sup>79</sup> Kiállították Back Bernát gyűjteményének mindkét szegedi bemutatóján,<sup>80</sup> 1919-ben azonban nem került be a Szépművészeti Múzeumba. Az 1940-es évekig a gyűjtő lakásában volt, majd eladta.<sup>81</sup> 1969-ben előbb a Szépművészeti Múzeumba,<sup>82</sup> majd 1992-ben a Magyar Nemzeti Galériába került.

A *Pietà* kis méretű dombormű, amely végig Back Bernát lakásában volt, 1948-ban 1500 forintért eladta. A Szépművészeti Múzeum 1968-ban a BÄV aukcióján vásárolta meg.<sup>83</sup> A 16. század húszas éveiben faragott jelenetet sváb alkotásként katalogizálták, de beszerzési helyének ismeretében beilleszthető a korszak tirolai emlékei közé is.

A csak említésből ismert *Keresztlevétel*ről nem tudjuk, hogy festmény vagy dombormű lehetett-e. Az alkotás 1917-ben szintén szerepelt a gyűjtemény kiállításán,<sup>84</sup> több adatunk nincs róla.<sup>85</sup>

Back Bernát később is nyaralt Tirolban. Utoljára 1927 áprilisában hallunk arról, hogy Meranban tartózkodott,<sup>86</sup> de újabb műtárgyvásárlásról nem értesülünk.

## Középkori szobrok

Back Bernát gyűjteményének egyik súlypontja kétségtelenül a középkori német szobrok kollekciója volt, amely aránylag érintetlenül egyben maradt, és ma is a Szépművészeti Múzeum szoborgyűjteményének erős egységét képezi. Ide tartozik egy kis feszület, amelyet 1500 körül délnémet mester faragott,<sup>87</sup> a 16. század húszas éveiben, bajor műhelyben készült Szent Kristóf-szobor,<sup>88</sup> egy Szent Márton-alak frank műhelyből,<sup>89</sup> két 16. század eleji Madonna-szobor.<sup>90</sup> Az 1912-ben vett *Mettercia* az 1500 utáni évtizedek egyik jelentősebb délnémet



17. **Niclaus Weckmann: Lovagszent**  
magántulajdon (Fotó: Magyar Filmiroda, 1930)

79 A kisplasztikai kiállítás lajstroma. A *Gyűjtő*, 1. 1912. 147. No. 163. kép a 122. oldalon. Ennek a sajtóhibának a következtében szerepelt a Magyar Nemzeti Galéria 1993-as kiállításán, amely a dunántúli középkori emlékeket mutatta be, bár tirolai eredetét már akkor is egyértelműnek tartottam. *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Szerk. Mikó Árpád–Takács Imre. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 502–503. Kat. X-13. (VERŐ Mária).

80 LUGOSI 1917. (ld. 8. j.) No. 45; *Szegedi Képzőművészeti Céh* 1938. (ld. 45. j.) No. 16.

81 Erről egy megjegyzése tudósít.

82 Fehér Istvánné gyűjteményének részeként (Régi Szoborgyűjtemény, Itsz. 69.12 H).

83 A műtárgy a neves színésznő, Honthy Hanna gyűjteményének aukcióján szerepelt. *20 éves a Bizományi Áruház Vállalat. Jubileumi aukció* (5. sz. Művészeti Nagyauction). Budapest, 1968. december, No. 504. Most: Szépművészeti Múzeum, Régi Szoborgyűjtemény, Itsz. 68.6.

84 LUGOSI 1917. (ld. 8. j.) No. 47.

85 Egy 1940 körüli feljegyzésben szó van a lakásban lévő műtárgyak között egy 1600 körüli „*Krisztus levétele*, csoportfaragás”-ról, lehet, hogy ezzel azonos, de erről sem tudunk semmi többet.

86 Bielek Vilmos levele Back nevében, aki Meranban tartózkodik, 1927. április 22.

87 1914-ben vette Georg Schustertől 2400 vagy 3000 márkáért. Ma: Szépművészeti Múzeum, Itsz. 76.11. Schusterről lásd 68. jegyzet.

88 1915-ben vette Georg Schustertől 1500 márkáért. Ma: Szépművészeti Múzeum, Itsz. 76.3.

89 Egykor Hans Schwartz bécsi gyűjteményébe, Back 1912 augusztusában a frankfurti Goldschmidt-műkereskedésben vette 6500 márkáért. Ma: Szépművészeti Múzeum, Itsz. 76.8.

90 Szépművészeti Múzeum, Itsz. 76.7, ezt az egykor Karl Hartmann müncheni festő gyűjteményében lévő szobrot 1912-ben Hermann

műhelyének oeuvre-je szempontjából kulcsfontosságú<sup>91</sup> (16. kép).

1914-ben Sigmund Röhrtől 10 000 márkáért vásárolt egy *Mária halála*-domborművet, amelyet Balogh Jolán az berlini Salomon-gyűjtemény egykori darabjával azonosított.<sup>92</sup> A fotót és a domborművet összehasonlítva azonban kiderül, hogy a megdöbbenő hasonlóság ellenére sem azonos a két darab. Back Bernáté valószínűleg a müncheni Gerhard von Orterer gyűjteményéből származik.<sup>93</sup> A középkori szobrászatban két mű ilyen fokú egyezése mindenesetre teljesen szokatlan. A budapesti mű az ezredfordulón elvégzett restaurálása alkalmával nem bizonyult hamisítványnak vagy másolatnak,<sup>94</sup> a berlinit pedig csak fényképről ismerjük. A dombormű lokalizását a rothenburgi *Mária koronázása*-oltár predellája segítheti, amelynek mesterét Tilman Riemenschneider tágabb környezetében kereshetjük.<sup>95</sup>

Mint barátjától és gyakori üzletfelétől, 1915-ben Back ismét Röhrtől vett jelentős szobrot: egy páncélos lovagot ábrázoló figurát 12 000 márkáért (!) (17. kép). Georg Schuster még Magyarországra érkezése előtt restaurálta,<sup>96</sup> kisebb kiegészítésekkel látta el. A Jörg Syrlin műveként megvásárolt alkotást azonban később „túl szépnek” ítélték a művészettörténészek, és rövidesen a hamisítványok közé sorolták. Az 1993-as, Niclaus Weckmann ulmi szobrász munkásságát bemutató stuttgarti

kiállításon tűntek fel olyan szobrok,<sup>97</sup> amelyek e vélemény revideálásához vezettek, majd a Szépművészeti Múzeum mint eredeti középkori alkotást meg is vásárolta a szobrot Back Bernát örökösétől.<sup>98</sup>

Személyes jellege miatt még egy kis méretű relief-ről kell megemlékezni: ezen Szent Bernát látomásának megfelelően a keresztről hajol le Krisztus az előtte térdelő szerzeteshez (*amplexus*-jelenet).<sup>99</sup> A ciszterci rend körében népszerű, *Andachtsbild*-dé váló jelenetet metszeteken népszerűsítették,<sup>100</sup> faragott ábrázolása azonban nagyon ritka.<sup>101</sup> Sigmund Röhrtől kapta ajánlékképpen Back, nyilván védőszentjére való utalásul.

## Festmények

Első képeit – hangsúlyozom kell, hogy az általam ismert iratok szerint – Back Bernát Münchenben vásárolta, még a 19. század utolsó éveiben. Adolf Bayersdorfer,<sup>102</sup> az Alte Pinakothek kurátora több alkalommal is adott igazolást a vásárolni szándékozott képekkel kapcsolatban: először egy Szent Jeromost ábrázoló képről, majd két Szent Családot ábrázoló festményről közölt szakvéleményt (az utóbbi jelenleg az esztergomi Keresztény Múzeumban van<sup>103</sup>).

- Einstein müncheni kereskedőtől vette 3500 márkáért, a másik: Szépművészeti Múzeum, ltsz. 76.10, ez 1909-ben Sigmund Röhrtől érkezett 5000 márkáért.
- 91 Georg Schustertől vette 3500 márkáért. Szépművészeti Múzeum, ltsz. 76.4. A Biberachi mesterről: Martin WEINBERGER: *Der Meister der Biberacher Sippe. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 4. 1927. 23–28; Gertrud OTTO: *Der Bildhauer Michael Zeynsler. Memminger Geschichts-Blätter*, Jahresheft 1952–1953. 7; Matthias WENIGER–Jens Ludwig BURG: *Die Sammlung Bollert. Bildwerke aus Gotik und Renaissance*. Hg. Renate EIKELMANN. (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, N. F. 2.) München, Hirmer, 2005. 86–91. Kat. 1.
- 92 *Skulpturen-Sammlung aus Berliner Privatbesitz*. Versteigerungskatalog. Berlin, Rudolph Lepke's Kunst-Auction-Haus, 1917. 24. No. 130; BALOGH Jolán: *A Régi Szoborosztály állandó kiállítása*. Vezető. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1966. 26.
- 93 A müncheni Dr. Gerhard von Orterer-gyűjteményből való. Dr. Matthias Weniger (München, Bayerisches Nationalmuseum) szerint (2007. június) 1913-ban a berlini múzeumnak küldte el a fotót Orterer, és ajánlotta fel vételre (Berlini archívumszáma – csak a levélnek – F 2593/12, a fotó hiányzik) a szobrot, akkor Theodor Demmler elutasította a megvásárlását.
- 94 1999–2000: Bogdándy Titusz restaurálta.
- 95 Justus BIER: *Die Mariä-Krönungsalter in St. Jakob in Rothenburg o./T. Stadel-Jahrbuch*, 6. 1930. 73–77.
- 96 Sigmund Röhre levele, 1915. november 15.
- 97 *Meisterwerke Massenhaft, Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*. Hg. von Gerhard WEILANDT. Ausstellungskatalog. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1993.
- 98 Szépművészeti Múzeum, ltsz. 2001.1; VERŐ 1999. (ld. 47. j.) No. 49.
- 99 Szépművészeti Múzeum, ltsz. 76.12. Forrása: *Acta Sanctorum Augusti*, IV. Collecta, digesta, commentariisque & observationibus illustrata a Joanne PINIO, Guilielmo CUPERO. Antwerpiae, apud Bernardum Albertum van der Plassche, 1739. XLVII. 210skk. és Maximilian PFEIFFER: *Einzel-Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der königl. Bibliothek Bamberg*, I. (Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, 19.) Strassburg, Heitz, 1909. 16. No. 22; Friedrich LAHUSEN: *Der Hochaltar der ehemaligen Augustiner-Kirche St. Veit in Nürnberg*. Freiburg im Breisgau, Albert-Ludwig-Universität, 1957 (disszertáció). 67–71.
- 100 Wilhelm Ludwig SCHREIBER: *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts*, III. Leipzig, Hiersemann, 1928. Kilenc példányát sorolja fel: No. 1271–1273, 1275–1276, 1273b, 1276d, 1276e, 1276f.
- 101 Két további példáját ismerem: Regensburg, Museen der Stadt Regensburg, alsó-bajor szobrász a 15. század második feléből (*Regensburg im Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg*. Hg. von Martin ANGERER. Regensburg, Universitätsverlag, 1995. Kat. 22.17.), illetve Oberschönenfeld, Zisterzienserinnen-Abteikirche: bajor-sváb szobrász, 1500–1510 (Hannelore MÜLLER–Hanspeter LANDOLT: *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik*. Vorwort von Bruno BUSHART. Ausstellungskatalog. Augsburg, Rathaus, 1965. Kat. 265.)
- 102 München, 1896. november 9., december 9. és 1899. január 7. Adolf Bayersdorfer (1842–1901) az 1870-es évektől elismert szaktekintély Münchenben.
- 103 Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 74.1102.



18. **Anthony van Dyck:** *Evangélista Szent János*  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

Festményvásárlásait Back Bernát a művészet szerepével mellett bizonyosan anyagi befektetésnek is szánta, sok közülük csak epizódszerepet játszott gyűjteménye történetében. Mivel a fényképezés is nehézkes volt,<sup>104</sup> a képek megnevezése, attribúciója pedig többször változott, nem lehet biztosan és teljességében rekonstruálni a gyűjteménynek ezt a részét.<sup>105</sup>

A festménygyűjtemény kiemelkedő darabjait, van Dyck Apostol-képeit, Murillo festményét, a Canaletót, Raeburn, Moroni alkotásait Julius Böhlertől, a legnevesebb müncheni műkereskedőtől vásárolta Back



19. **Bartolomé Esteban Murillo:** *Szt. Rufina (most: Szt. Justa)*  
(Reprodukció: Szegedi Műbarátok Körének kiállítása, Szeged 1917, 13. kép)

1905 és 1915 között.<sup>106</sup> Szoros kapcsolatukról a hagyományban negyvenhárom levél tanúskodik, ezeket az 1905 és 1931 közötti években keltezték.<sup>107</sup>

Anthony van Dyck, a 17. század első felének legjelentősebb flamand festője az 1610-es évek végén mestere, Peter Paul Rubens mellett több apostolsorozatot festett.<sup>108</sup> Ezek közül a festmények közül valószínűleg

<sup>104</sup> Petrovics Elek és Back Bernát levélváltásai egy-egy Magyar Filmirodától való fényképrendelés esetén: 1930. április 30., 1931. január 19. A Magyar Filmiroda 1931. január 20-án számlázta le a szobrokról készült felvételek árát: 44.8 pengő.

<sup>105</sup> A festmények újabb történetének felkutatásához nyújtott segítségért Lengyel Lászlónak (Szépművészeti Múzeum) tartozom köszönettel.

<sup>106</sup> A műkereskedésről: Richard WINKLER: „Händler, die ja nur ihrem Beruf nachgingen.” Die Münchner Kunsthandlung Julius Böhlert und

die Auflösung jüdischer Kunstsammlungen im „Dritten Reich”. In: *Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden*. Bearb. von Andrea BARESEL-BRAND. Magdeburg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, 2005. 206–245.

<sup>107</sup> Ezek mindegyike Böhlert levele, Back válaszaire csak következtetni tudunk, nincs másolata az általa írt leveleknek.

<sup>108</sup> Margaret ROLAND: Some Thoughts on van Dyck's Apostle Series. *Canadian Art Review*, 10. 1983. 23–36.

a legkorábbi, művészileg is legjelentősebb az ún. Böhler-sorozat. Ezeket a képeket a 18. század óta ismerjük, akkor a genovai Palazzo Serra termeiben először Carlo Giuseppe Ratti írta le 1766-os könyvében, majd ennek 1780-as újabb kiadásában (*Dodici mezze figure in tavola d'Appostoli, opere bellissima d'Antonio Vandik*)<sup>109</sup>. A képeket 1914-ben Cellamare hercegnőtől, Nápolyból vette meg Julius Böhler (róla kapta a nevét a sorozat).<sup>110</sup> A sorozatból három portrét rövidesen Back Bernát vásárolt meg. Sigmund Röhrer már 1915 áprilisában írt arról Backnak, hogy Dörnhöfftől, a müncheni Alte Pinakothek igazgatójától hallott a képek megvételéről.<sup>111</sup> Májusban szó volt a képek szállításáról, ami a háborús viszonyok között sem gyors, sem pedig biztonságos nem volt.<sup>112</sup> Böhler ezután arról is tájékoztatta a gyűjtőt, hogy Gustav Krupp von Bohlen und Halbach báró<sup>113</sup> vett tőle újabb darabot a sorozatból (*Szent Péter és Szent Tamás* képe, jelenleg magángyűjteményben).<sup>114</sup> Ugyanerről Sigmund Röhrer is írt júniusban Backnak, ő az apostolsorozatot publikáló Rudolf Oldenburgtól<sup>115</sup> hallott Krupp báró vásárlásairól.<sup>116</sup> Augusztusban még mindig a szállítási gondokról írt Böhler, ugyanakkor tudatta, hogy már csak két apostolportré maradt nála.<sup>117</sup> A számla Böhler-től csak 1918. január 1-jén érkezett, a három festmény ára 80 000 márka volt.<sup>118</sup> 1920-ban Petrovics levele szerint mindhárom apostol ki volt állítva a Szépművészeti Múzeumban.<sup>119</sup> 1929 augusztusában merült fel először a festmények eladása, Böhler-nél érdekelt Böhler, hogy visszavenné-e a képeket. Böhler azzal hárította el a kérést, hogy éppen „nagyon bevásárolt”, de a nála lévő fotók alapján hajlandó az

érdeklődőket tájékoztatni.<sup>120</sup> A képekre csak pontatlanul emlékszik, 25–25 000 márkáért gondolja átvenni őket.<sup>121</sup> Szeptemberben már Petrovics Elek sajnálkozott az eladási szándék miatt, egyúttal jelezte, hogy a pénzügyminisztériumtól próbál annyi pénzt szerezni, hogy legalább az *Evangélista Szent Jánost* ábrázoló képet (18. kép) – nyilván az általa legjobbnak tartottat – a múzeum számára meg tudja venni (éppen Isztambulba készül, a hónap végéig ottani címén, a Pera Szállóban lehet elérni).<sup>122</sup> A megoldást Back Bernát is megfelelőnek tartotta, Böhler 30 000 márkát kínált érte (!), ennyiért a múzeumnak is átengedi. A másik két kép Münchenbe küldését kérte Petrovics-tól.<sup>123</sup> Szeptember végén már Böhler-t értesítette az apostolfejek elküldéséről,<sup>124</sup> de a szállítás Petrovics távolléte miatt késlekedett, aki csak október közepén érkezett haza.<sup>125</sup> Az apostolok eladása tehát elhúzódott: Petrovics nem tudta megszerezni a pénzt a *Szent János*-képre, időt próbált nyerni. Október végén Back sürgette a képek Münchenbe küldését,<sup>126</sup> majd december elején ismét,<sup>127</sup> de csak karácsony előtt küldött Petrovics bizalmas tájékoztatást Backnak arról, hogy a Nemzeti Bank talán hajlandó megvenni az egyik van Dyck-képet.<sup>128</sup> 1930. január 1-jén a vásárlás biztossá vált, de még mindig bizalmas információnak nevezte Petrovics a hírt.<sup>129</sup> Valószínűleg a vétel hivatalossá válása pár nap alatt megtörtént, mert január 5-én már a müncheni szállítási költségekről esett szó Back Bernát levelében.<sup>130</sup> Ezzel véget is ért a három van Dyck-kép másfél évtizedes együttes vendégszereplése a Szépművészeti Múzeumban. A két kép rövidesen Karl Habers-  
tock berlini műkereskedőhöz került,<sup>131</sup> akitől a *Júdás Tádé*

109 Carlo Giuseppe RATTI: *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura, ed Architettura ecc.* Genova, Ivone Gravier, 1780. 152.

110 Susan J. BARNES–Nora DE POORTER–Oliver MILLAR–Horst VEY: *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings.* New Haven–London, Yale University Press, 2004. 67–74.

111 Sigmund Röhrer levele Back Bernátnak. 1915. április 20.

112 Julius Böhler levele Back Bernátnak. 1915. május 8.

113 Gustav Krupp von Bohlen und Halbach (1870–1950), a nürnbergi per huszonnégy fővádlottjának egyike.

114 Julius Böhler levele Back Bernátnak. 1915. június 7.

115 Rudolf OLDENBURG: *Studien zu van Dyck. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 9. 1914–1915. 224–240.

116 Sigmund Röhrer levele Back Bernátnak. 1915. június 15.

117 Julius Böhler levele Back Bernátnak. 1915. augusztus 2.

118 Julius Böhler számlája. 1918. január 1.

119 Szépművészeti Múzeum, Irattár 262/1920 sz. (27. sz.): Petrovics Elek levele Back Bernátnak. 1920. november 17.

120 Julius Böhler levele Back Bernátnak. 1929. augusztus 28. (szó van benne Back augusztus 10-i, az eladást kezdeményező leveléről, ez

nincs meg). Meg kell azonban jegyezni, hogy a gazdasági válság hatására a Böhler-műkereskedés épp ebben az időszakban nagyon nehéz anyagi helyzetben volt. Lásd WINKLER 2005. (ld. 106. j.) 211–212.

121 Julius Böhler levele Back Bernátnak. 1929. szeptember 6.

122 Petrovics Elek levele Back Bernátnak. 1929. szeptember.

123 Back Bernát levele Petrovics Eleknek. 1929. október 4.

124 Julius Böhler levele Back Bernátnak. 1929. szeptember 29.

125 Back Julius Böhlernek. 1929. október 12.

126 Back Bernát levele Petrovics Eleknek. 1929. október 31.

127 Back Bernát levele Petrovics Eleknek. 1929. december 5.

128 Petrovics Elek levele Back Bernátnak. 1929. december 21.

129 Petrovics Elek levele Back Bernátnak. 1930. január 1. A *Szent János*-kép a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárába került, Itsz. 6377.

130 Back levele a Szépművészeti Múzeumba, Rónai titkárnak. 1930. január 5.

131 Karl Habers-  
tock (1878–1956) augsburgi születésű német műkereskedő, a hitleri műgyűjtés fő támogatóinak egyike, a linzi Hitler-múzeum jelentős szállítója, akivel más ügyben Back Bernát is kapcsolatban állt.

apostolt a Kunsthistorisches Museum vásárolta meg,<sup>132</sup> míg a *Szent Pál*t ábrázoló kép Fritz Beindorff hannoveri gyűjteményéből a Pelikan-cég műgyűjteményébe, majd a hannoveri Niedersächsisches Landesmuseum képtárába jutott, előbb letétként, majd 1983 óta ez is a törzsleltár részeként.<sup>133</sup>

Bartolomé Esteban Murillo *Szent Rufinát* vagy *Justát*<sup>134</sup> ábrázoló festményét (19. kép) 55 000 márkáért szintén 1915 elején vásárolta Back Bernát a van Dyck-képekkel együtt Böhlertől.<sup>135</sup> A spanyol festő több alkalommal is megfestette Szent Rufinát és Justát, a 3. századi sevillai vértanúkat, akiket a fazekasok is védőszentjüként tiszteltek. Böhler a következő provenienciát adta a képhez:<sup>136</sup> „aus dem Stafford House (Duke of Sutherland in London)”,<sup>137</sup> és a későbbi levelezésből kiderül, hogy a kép mellett ott volt a párja,<sup>138</sup> a *Szent Justát* ábrázoló is. Back Bernát maga is utánanézett a szakirodalomban a kép történetének, és arra a következtetésre jutott, hogy Lord Gower adataival szemben<sup>139</sup> a kép a madridi Altamira herceg gyűjteményéből származik. Ez a kép is a müncheni kereskedőhöz került vissza alig több mint tíz év múlva. 1928 augusztusától folyt a levelezés Böhlerral a visszavásárlási árról és a szállítás feltételeiről. December 12-én értesítette Petrovics Elek a gyűjtőt, hogy erős ládát csináltatott a festménynek,<sup>140</sup> Böhler pedig december 22-én írta, hogy megérkezett hozzá a kép. A képpár – *Szent Rufina és Justa* – most a dallasi Meadows Museumban van kiállítva.<sup>141</sup> A legutóbbi időkben derült ki, hogy a dallasi képek a Rothschild-gyűjteményből valók, és a korábbi történetük több helyen is pontosításra szorul.<sup>142</sup>

1915-ben egy Goya-képet is ajánlott Böhler Backnak.<sup>143</sup> Habár még kölcsönt is hajlandó lett volna nyújtani a kereskedő a kép vételéhez, novemberben hallunk utol-



20. **Francisco Goya:** „Torero und Manola”  
magántulajdon

132 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 6809.

133 Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. PAM 992. A két kép története: BARNES 2004. (ld. 110. j.) 67.

134 Az 1938-as katalógusban közölt kép Szent Justát ábrázolja; a két, attribútumait tekintve azonos szent képének keveredése a Böhlerről folytatott levelezésből is kiderül.

135 1915. április 22-i számla, mellette a kép történetére vonatkozó adatok.

136 Legelső ismert tulajdonosa Villamanrique márki volt, Sevillában. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ: *Murillo*, II. *Catálogo crítico*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981. 277.

137 Böhler Sutherland herceg gyűjteményének 1913. február 11-i árverésén (London, Christie's) vette 2310 fontért a képpárt. ANGULO ÍÑIGUEZ 1981. (ld. 132. j.) II. 277.

138 1928. október 24. Böhler kérdezte Backtól, melyik kép van nála a kettő közül.

139 RONALD GOWER: *Great Historic Galleries of England*, I. London, k. n.,

1881. No. 24.

140 Szépművészeti Múzeum, Irattár 1216/1928.

141 Szent Rufina: Itsz. MM 72.6. ANGULO ÍÑIGUEZ 1981. (ld. 132. j.) II. 276–278, 346–347., 143–144. kép.

142 <http://artdaily.com/news/90666/Meadows-Museum-solves-mystery-following-extensive-investigation-of-Murillo-paintings>; <http://www.smudailycampus.com/news/meadows-museum-confirms-two-spanish-paintings-once-stolen-by-nazis> (letöltve 2017. május 25.) Úgy tűnik azonban, hogy az 1915 és 1929 közötti évek, amíg a kép a Back-gyűjteményben volt, megelőzi a kényes időszakot. Az viszont így kiderült, hogy 1929-ben a képek a párizsi Rothschild-családhoz kerültek 95 000 márkáért, lásd ANGULO ÍÑIGUEZ 1981. (ld. 132. j.) II. 277.

143 1915. szeptember 29. Böhler levele: nyolc napra félreteszi a képet, gyors választ kér. A kép, amelyről szó van, lásd Valerian von LOGA: *Francisco de Goya*. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1921<sup>2</sup> 217. No. 549. (Böhler a könyv első kiadására hivatkozik, és küldött egy fotót is a festményről.)

jára róla, így ez a kép aligha jutott el Magyarországra<sup>144</sup> (20. kép). Ezzel szemben az 1915-ös nagy vásárlások közé tartozik néhány jelentős itáliai festmény. Az északolasz Giambattista Moroni (1520 k.–1578) *Férfi portréját* a londoni Kerr-Lawson-gyűjteményből<sup>145</sup> 24 000 márkáért vásárolta Böhlertől. A *Burlington Magazine*-ban közölték a fotóját, innen ismerjük.<sup>146</sup>

A velencei festészetet a gyűjteményben Canaletto és Bellotto képeinek kis csoportja képviselte. A Brenta folyó dolói zsilipjét ábrázoló festményt több változatban is megfestette Canaletto. A Back-gyűjtemény kis méretű, finoman festett, szignált példány 1915-ben 4800 márkáért érkezett Böhlertől Szegedre,<sup>147</sup> jelenleg a Szépművészeti Múzeum őrzi.<sup>148</sup> Párdarabja – legalábbis méretét tekintve – a velencei Campo San Giacomo di Rialto pár évvel korábban, 1907-ben szintén 4800 márkáért, és szintén Böhlertől került Backhoz. Ez a kép budapesti magángyűjteményben van.<sup>149</sup> Érdekessége, hogy nem a drezdai képtár közismert vedutájának variációja,<sup>150</sup> hanem egy olyan ideálkép, amelyet Canaletto metszetsorozatából ismerünk,<sup>151</sup> és amelyen a templom homlokzata a valóságtól eltérő, a földszinti oszlopos előcsarnok fölött is oszlopos-timpanonos épületrészletet ábrázol. Az 1912-ben szintén Böhlertől, 4000 márkáért beszerezett velencei *veduta*, amelynek festője Canaletto vagy Francesco Guardi volt, a további adatok ismerete nélkül nem azonosítható.

Megemlítendő Sir Henry Raeburn (1756–1823) a gyermek *Margaret Campbellt* ábrázoló képe is, ezt 50 000 márkáért vette Böhlertől.<sup>152</sup>

1929-ben a legértékesebb festményeitől megvált Back Bernát. Mint említettük, Van Dyck *Szent János apostolát* Petrovics Elek kitartó küzdelmének eredményeképp a

Magyar Nemzeti Bank vásárolta meg a Szépművészeti Múzeum számára, a *Júdás Tádét* ábrázoló Bécsbe, a *Szent Pál* Hannoverbe került. Ugyanakkor vált meg Back a Murillo-képtől is. A Raeburn-portré öccséhez, Viktorhoz került Svájcba.

## Sigmund Röhrer és Back Bernát barátsága

Sigmund Röhrer müncheni gyűjtő és műkedvelő festő 1861-ben a bajorországi Vachendorfban született, a kremsmünsteri bencés gimnáziumban érettségizett, majd Münchenben jogot és filozófiát tanult.<sup>153</sup> Művészi ambícióit követve utazni kezdett Németországban és külföldön. Talán ekkor járt először Egyiptomban – erre utalnak kis akvarelljei az augsburgi múzeumban.<sup>154</sup> A Backnál tíz évvel idősebb Sigmund Röhrer a müncheni művészeti élet közismert figurája volt.<sup>155</sup> Testvérei, különösen Lina húga, Bajorországban és Bécsben elismert festők voltak.<sup>156</sup> Back Bernátnak a 19. században vásárolt képei közül kettő biztosan Sigmund Röhrer gyűjteményéből való. Röhrer Back Bernát műgyűjtésének és mecénási működésének későbbi történetében is kiemelkedő szerepet játszott.

Röhrer kezdetben főként középkori szobrokat és táblaképeket gyűjtött. Ezekből 1912-ben többet a Bayerisches Nationalmuseumnak ajándékozott.<sup>157</sup> Ugyanakkor a müncheni képtárnak adományozta José Antolinez 17. századi spanyol festő képét.<sup>158</sup> Az ajándékozás valószínűleg már a „profilváltás” jegyében történt, a 20. század első évtizedeiben Röhrer úttörő jelentőségű német barokk és rokokó gyűjteményt állított össze, amelyet még életében,

144 Böhlér levele, 1915. november 15.

145 James Kerr-Lawson kanadai festő (1862–1939), aki a századfordulótól Bernard Berenson szakmai támogatásával műkereskedőként is működött Angliában. <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/james-kerr-lawson/> (2017. május 25.)

146 Tancred BORENIUS: An unpublished portrait by Moroni. *Burlington Magazine*, 22. 1913. 344–349.

147 Legutóbb egy változata: Christie's, London, 8 December, 2016. No. 33.

148 Szépművészeti Múzeum, Régi Képtár, ltsz. 78.14. A BÄV 45. képauciójáról (1978. május, No. 15.) mint Bernardo Bellotto (?) alkotását vásárolták meg. „*Te évszázadok kegyence*” A festők és Velence. Szerk. BARKÓCZI István. Kiállítási katalógus. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1996. 39. (Dobos Zsuzsa).

149 Utoljára 2003-ban egy Kieselbach-aukción tűnt fel.

150 Canaletto. Ed. by Katharine BARTER-Joseph G. LINKS. Exhibition catalogue. New York, The Metropolitan Museum, 1989–1990. New York, Abrams, 1989. Cat. 7.

151 Például: New York, The Metropolitan Museum, Inv. 18.65.1

(Rogers Found)

152 A londoni Lawrie-gyűjtemény aukciójáról való, oda az ábrázolt családjának tulajdonából került.

153 ADOLF FEULNER: *Die Sammlung Hofrat Sigmund Röhrer im Besitze der Stadt Augsburg*. Augsburg, Filser, 1926. Előszó.

154 Lena Elashmawy (Kunstsammlungen und Museen Augsburg) közlése 2015. január 29.: a múzeum több 1895-ös rajzot és vázlatot őriz Röhrertől, amelyeket ő Egyiptomban készített.

155 Backnak is több akvarellje volt Röhrertől: *Hagymák és Signorella* című képe 1940 körül Back lakását díszítette.

156 [http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt\\_fk\\_malschulen.htm#anhang](http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt_fk_malschulen.htm#anhang) (letöltve 2016. december 10.)

157 Közöttük a legjelentősebb egy *Pietà*, amelyet a *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 7. 1912. 236. ismertetett.

158 August L. MAYER: Die Erwerbungen Tschudis für die Alte Pinakothek. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 7. 1912. 66–67., 7. kép. (Ugyanebben a folyóiratban Gábor TÉREY: Die Röhrer'sche Madonna mit Kind von Hans Baldung Grien, Uo. 147–150.)



21. **Theobald Michau:** *Folyóparti táj*  
magántulajdon

1924 végén az augsburgi múzeumnak ajándékozott,<sup>159</sup> és amelyhez Adolf Feulner írt katalógust 1926-ban.<sup>160</sup>

Az 1900-as évek elejétől Röhrer és Back kapcsolata egyre szorosabbá és személyesebbé vált. Negyvenegy levelet ismerünk, amelyet Röhrer írt Backnak az 1904 és 1925 közötti időszakban.<sup>161</sup> Back válaszainak – eltérően a több más levelezőpartnerével folytatott levele-

zéstől – nem maradt fenn fogalmazványa, így ezeket sajnálatos módon nem ismerjük.

1904-ben, a miltenbergi kastély árverésén<sup>162</sup> Röhrer két 17. századi képet vásárolt Backnak (az egyik Theobald Michau szignált képe, a másik Philipp Peter Roos [Rosa di Tivoli] *Pásztor kecskékkal és kutyával* című festménye), ezeket aztán Kraus restaurátorral Münchenben „rendbe-

159 Az *Allgemeine Zeitung* 1924. november 25-i számában Adolf Feulner számolt be az Augsburg városának tett adományáról, majd december 15-én Röhrer maga is beszámolt az eseményről hosszú levélben Backnak.

160 FEULNER 1926. (ld. 153. j.)

161 1904-től haláláig, 1930-ig folyamatosan leveleztek, nemcsak műalkotások ügyében, de voltak közös üzleti, sőt családi ügyeik is. Sigmund Röhrer után testvérével, Carl Röhrerrel folytatódott a levelezés. Röhrer gyűjteménye Augsburgba került, fő erőssége a német barokk szobrász. Lásd Adolf FEULNER: Die Sammlung Röhrer in

Augsburg. *Allgemeine Zeitung*, 477. 1924. november 25., 2; A. G.: Die Sammlung Röhrer in Augsburg. *Münchner Neueste Nachrichten*, 11. 1925. január 12. A múzeum megalapításáról maga Röhrer is értesítette Back Bernátot, 1924. december 15-én írt levelében: „Meine Kunstsammlung besteht weiter als Hofrat Röhrer Museum der Stadt Augsburg für ewige Zeiten und ist das eigentlich eine Stiftung.”

162 *Katalog der Kunstsammlungen Schloss Miltenberg am Main*, I. Antiquitäten und Kunstgegenstände, Oelgemälde, vorwiegend alter Meister.



22. Carl Schmidt, Bernhard Moritz, Sigmund Röhrer és Back Bernát, a sínai expedíció résztvevői, magántulajdon



23. Kép a Sínai-naplóból magántulajdon

tetette<sup>163</sup> (21. kép). 1905-ben Theodor Graf műkereskedő antik tárgyaiból és múmiaportréiból vásárolt meg egy nagyobb kollekciót szegedi barátja számára<sup>164</sup> – Friedrich Wilhelm von Bissing (1873–1953)<sup>165</sup> elől. Az 1910-es években több késő középkori alkotás érkezett Röhrertől, köztük a már említett *Mária halálát* ábrázoló dombormű, a lovagszent, és egy *Madonna*, két alkalommal két-két festményt Lucas Cranach műhelyéből, amelyen angyalok vannak, kezükben Krisztus szenvedésszöveivel.<sup>166</sup> Az árak, amelyet a szobrokért adott, nagyon magasak, több 10 000 márkás tétel van köztük. Ebben az időben alig többért, 12 500 márkáért cserélt gazdát a ma a Szépművészeti Múzeumban őrzött *Riemenschneider Madonna*. A vásárlásokat egy nyilvánvalóan személyes jellegű, kiváló dombormű egészíti ki, amelyet Back Bernát ajándékként kapott barátjától: ez a már említett *Szent Bernát látomása*-kompozíció.

### A sínai expedíció

A gyűjteményt építő, az ország közéletében aktív nagyiparos Back Bernát portréja hiányos maradna, ha nem

beszelnénk egy mindeddig homályban maradt szenvedélyéről. Ez a szenvedély szellemi igényességét és tudományos érdeklődését bizonyítja. Back Bernát hagyatékában fennmaradt egy könyvvé összekötött vaskos naplókézirat, mellette ugyanennek egy korábbi fogalmazványa, sok-sok javítással és kiegészítéssel. A napló az 1914 tavaszán, az első világháború kitörését közvetlenül megelőző hetekben a sínai Szent Katalin-kolostorban tett látogatásának részletes leírását tartalmazza. A napló helyszínen fogalmazott jegyzeteken alapuló, többéves munkával kidolgozott, végleges tisztázata 1948-ban készült el.

Nem tudjuk, honnan ered Back Bernát érdeklődése Egyiptom, az egyiptomi korai és későbbi kultúrák iránt. A naplóban írja, hogy kairói tartózkodásuk idején felkeresett olyan városrészeket, amelyeket húsz évvel korábban már meglátogatott, és elégedetten állapította meg, hogy arab nyelvtudása is használható még. Nem találtam több nyomát annak, hogy miért járhatott Egyiptomban valamikor 1895 körül, talán távoli rokona vagy névrokona, a kereskedő és tudománytámogató surányi Back Fülöp meglátogatása lehetett a célja. Az első magyar egyiptomi expedíció mecénása ekkor Kairóban élt. Az életéről kiadott dokumentum-gyűjteményben

Auktion in München in der Galerie Helbing unter der Leitung des Kunsthändlers und gerichtlich vereideten Sachverständigen Hugo Helbing in München, Donnerstag, den 1. und Freitag, den 2. Dezember 1904. München, Helbing, 1904. Lot. 360. és 400. (45. ill. 235 márkáért). A 17. század végén, a 18. század első felében dolgozó, konzervatív stílust képviselő flamand festő képe a BÄV 45. 1978-as aukcióján (No. 203.) került új tulajdonoshoz a családtól. A másik kép többet nem szerepelt az iratokban.

163 Röhrer 1904. december 2-i levele. Ugyanekkor érdeklődik, hogy

Back Bernát tervei szerint megvette-e a Tátrában a villát.

164 1905. február 8. Röhrer levele: antik tárgyakat, köztük huszonegy múmiaportrét vásárolt, amelyeknek az értékét 5000 márkára becsüli, de neki sikerült 1500 márkáért megszereznie.

165 Német egyiptológus, a 20. század fordulóján részt vett a kairói múzeum első katalógusának írásában, 1901-ben habilitált a müncheni egyetemen.

166 A feljegyzésekből úgy tűnik, hogy 1916-ban vett két angyalt 8000





24–25. Képek a Sínai-naplóból  
magántulajdon



azonban sem rokonságuknak, sem ismeretségüknek nincs nyoma.<sup>167</sup>

Az 1914-es sínai expedíció a német tudománytörténetben a kevésbé ismert vállalkozások közé tartozik. A kezdeményezés II. Porphyrios érsektől, a Szent Katalin-kolostor apátjától eredt. 1912 novemberében Adolf Harnackhoz, a Porosz Tudományos Akadémián működő Kirchengüter Kommission vezetőjéhez fordult, kérve az akadémia közreműködését a sínai kolostor kéziratainak katalogizálásában és lefényképezésében.<sup>168</sup> Back részvétele az expedícióban Sigmund Röhrenek köszönhető, aki mind a berlini tudósokkal, mind Back Bernáttal barátságban volt. Nyilván az anyagi háttér

megteremtése miatt bővítették a kutatócsoportot lelkes „amatőrökkel”. Az expedíciót nagyrészt a porosz kultuszminisztérium és a Staatsbibliothek finanszírozta, de a felszerelés és megélhetés költségeit Röhrer és Back állta.

Sigmund Röhrer egyiptomi érdeklődésének háttéréről sem tudunk sokat. Egykori gyűjteménye ma az augsburgi múzeum része, benne azokkal az akvarellel, amelyek 1895-ben Egyiptomban készültek. Más, Egyiptomra utaló anyag azonban nincs a múzeumi hagyatékban. Aligha véletlen egybeesés, hogy a fiatal Back és Röhrer minden jel szerint azonos időben jártak először Egyiptomban.

márkáért, ezek szerepeltek az 1917-es kiállításon (No. 52–53.), majd 1918-ban újabb kettőt 14 000 márkáért. A Szépművészeti Múzeum két darabot őriz: ltsz. 51.161–162. Röhrernek valószínűleg további táblái is voltak az oltárból, ilyen lehet az 1919. december 19-én Böhlernak eladott, a Reichskreditgesellschaft esküvői ajándékként adta Hermann Göringnek. ([http://www.bad.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Provenienzenrecherche/Provenienzen/Daten/5000\\_5550.html](http://www.bad.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Provenienzenrecherche/Provenienzen/Daten/5000_5550.html) – 2015. december)

167 Vörös Győző: *Sharuna – Gamhud. Az Osztrák–Magyar Monarchia régészeti missziója Egyiptomban (1907–1908). Surányi Back Fülöp (1862–1958) öröksége.* Budapest, Püski-Masszi Könyvesház, 2008.

168 „Kirchengüterkommission”: 1891-ben Adolf von Harnack és Theodor Mommsen vezetésével a Porosz Tudományos Akadémia által létrehozott szervezet, amely a latin és görög ókeresztény források kiadását tűzte ki célul. [Vö. Stefan REBENICH: *Die Altertumswissenschaften und die Kirchengüterkommission an der Akademie.*



26–27. Képek a Sínai-naplóból  
magántulajdon



Az expedíció tudományos stábját két tudós alkotta: Carl Schmidt koptológus,<sup>169</sup> klasszika-filológus, Harnack tanítványa és Bernhard Moritz<sup>170</sup> orientalista, aki 1896 és 1911 között a kairói Nemzeti Könyvtárnak volt a vezetője. Az expedíció tagja volt még egy Meurer nevű kárpitos, aki a hivatalos fotós szerepét játszotta, és aki nemcsak felvételeket készített, hanem az üvegnegatívokat a helyszínen előhívta és kontaktmásolatokat állított elő róluk, amire a szélsőséges időjárási viszonyok miatt volt feltétlen szükség. A napló közel kétszáz darabot számláló fotóillusztrációja azonban azt bizonyítja, hogy az expedíció valamennyi tagja fényképezett, a környezet és a mindennapi események elhivatott rögzítője volt Röhrer maga is (22. kép).

A napló nemcsak a tudományos ismertetések és történeti eszmefuttatások miatt érdekes, hanem az olyan részletek miatt is, amelyek a tudományos feldolgozásokból hiányoznak. Olyan világba vezetnek be, olyan leírásokat tartalmaznak, amelyek Agatha Christie regényeinek világával rokonok. Megtudjuk, hogy a 20. szá-

zad elején milyen módon szerveztek meg egy sivatagi karavánt, hogyan talákoztak Hermann Junker német egyiptológussal, aki éppen befejezte ásatását a bécsi múzeum számára a piramisok közelében, és akinek a felszerelését megvásárolta Back, és felfogadta az egyiptológus arab szakácsát is. Komoly kihívást jelentett a Kairó és a Sínai-hegy közötti út megtétele. Érdekes, hogy Back végig gyalog ment, sem tevére, sem számmarra, sem öszvérré nem volt hajlandó felülni. Vajon zarándoknak tekintette magát? Kultúrtörténeti értéke van a beduinokról adott leírásainak, később a kolostor életéről szóló beszámolóinak is.

Úgy tervezték, hogy 1914. május első napjaiban kezdik meg a munkát a kolostor könyvtárában. Back, Röhrer és Meurer Triesztből hajózott Alexandriába, Kairóban csatlakozott hozzájuk Carl Schmidt. Moritz Kis-Ázsián és Törökországon keresztül utazott, neki állami diplomáciai feladatai voltak útközben: a török és az arab vezetőkkel tárgyalt Vilmos császár megbízásából.<sup>171</sup> Jelenését a berlini udvarhoz az elsőként hazatérő Back

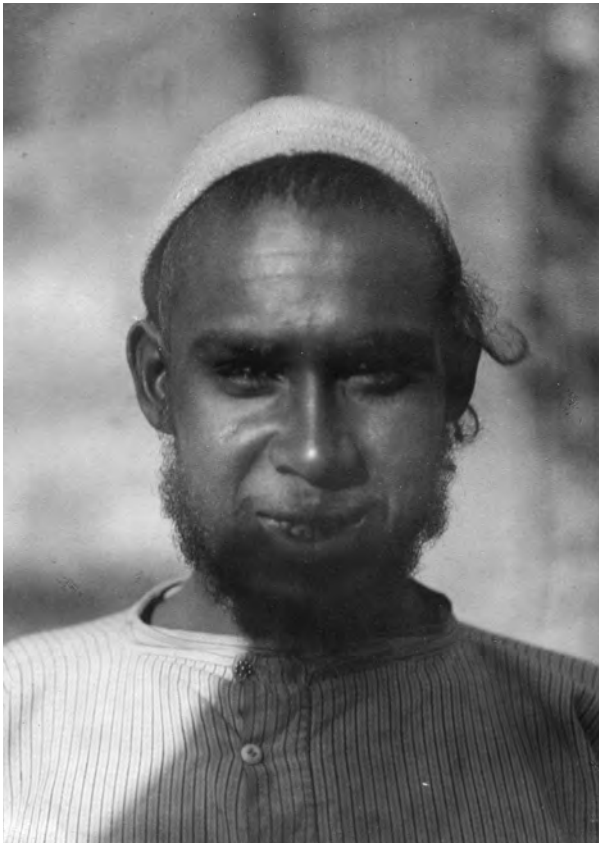
Theodor Mommsen und Adolf Harnack. In: Die Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften zu Berlin im Kaiserreich. Hg. von Jürgen Kocka unter Mitarbeit von Rainer Hohlfeld–Peter Th. Walther. Berlin, De Gruyter, 1999. 199–233; Adolf von Harnack: *Protokollbuch der Kirchenväter-Kommission der Preussischen Akademie der Wissenschaften 1897–1928. Diplomatische Umschrift. Vorwort von Christoph Marksches, bearb. von Stefan Rebenich.* Berlin–New York, De Gruyter, 2000.]

169 Carl Schmidt (1868–1938). A kollégái által „Kopten-Schmidt”-nek nevezett tudós klasszikus filológiát, héber nyelvet és összehasonlító nyelvészetet, majd Adolf Harnack tanítványaként patrisztikát és ókeresztény liturgiátörténetet tanult. 1909-től a berlini egyetem

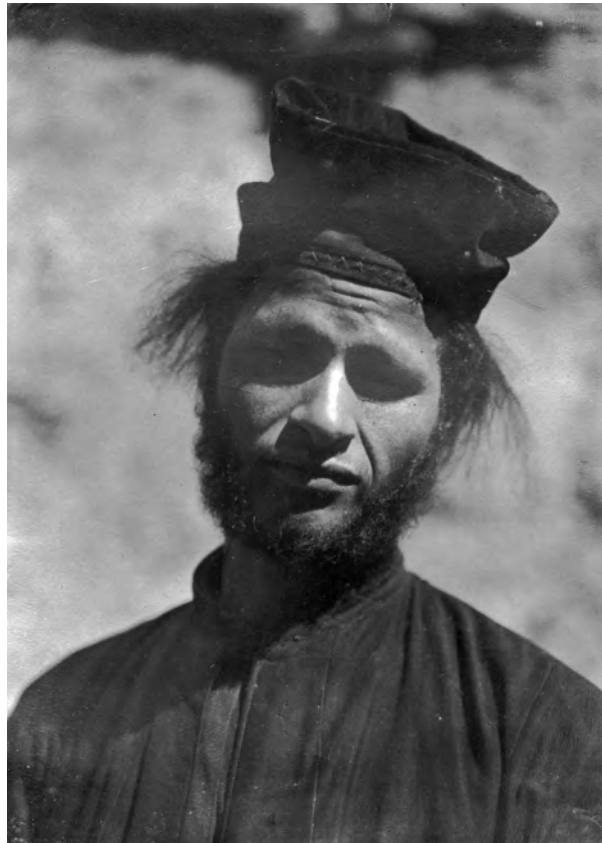
rendkívüli tanára volt.

170 Bernhard Moritz (1859–1939). Orientalista, a 19. század nyolcvanas éveiben hosszabb időt töltött Szíriában és Mezopotámiában, 1896 és 1911 között a kairói nemzeti könyvtár, a Khedive Könyvtár vezetője. Az arab paleográfiáról írt művei máig használatosak. 1911-től a berlini Keleti Nyelvek Szemináriumának könyvtárát vezette. Hely- és nyelvismerete alkalmassá tette diplomáciai feladatok ellátására is.

171 „Forradalmasítási” terveikben a németek már korábban is számoltak az iszlám felhasználásával Franciaország, Oroszország és a brit világbirodalom ellen; II. Vilmos már az 1906. és 1908. évi válság



28–29. Képek a Sínai-naplóból  
magántulajdon



juttatta el. Moritz az útvonal nehézsége, a tárgyalások és betegsége miatt jelentős késéssel érkezett meg, érkezését követően Back az iratokkal együtt rövidesen hazaindult. Ezúttal a legveszélyesebb útvonalat választotta: szárazföldön, a sivatagon keresztül gyalogolt egészen Szuezig, ahol hajóra szállt. Június elején ismét Európában volt. (23–29. kép)

A munkának a háború kitöréséről szóló hír vetett végét: Schmidt és Röhrer vízi úton, El-Torból nem minden nehézség nélkül indult haza, Moritz ismét Törökország

felé vette az irányt. A kutatások első évadának eredményét feldolgozva a következő évben valamennyien vissza akartak térni a Sínai-félszigetre, a környéken még ásatást is terveztek.

A tudományos feljegyzések és a mintegy nyolcezer fényképfelvétel szomorú sorsra jutott. Schmidt 1915-ben,<sup>172</sup> majd Moritzcal közösen 1926-ban rövid beszámolót tett közzé a porosz akadémia kiadásában,<sup>173</sup> amelyből az derül ki, hogy az expedíció tudományos anyaga megsemmisült. A harmincládányi anyagot a szuezi német

idején is támogatott ilyen terveket. A döntő pillanatban, 1914. július 29-én – még a háború kitörése előtt – pedig azonnal felkarolt minden hasonló ötletet. Megparancsolta a hazatérni szándékozó konstantinápolyi német követnek, hogy a háború kitörése esetén is maradjon állomáshelyén, hogy ott szítsa az Anglia elleni háborút és felkelést. 1914. augusztus 2-án a pániszlám mozgalom támogatásának szándékával kötötték meg a német–török szerződést.

172 Bericht des wissenschaftlichen Beamten Prof. Karl Schmidt über eine Forschungsreise nach dem Katharinenkloster auf dem Sinai.

Sitzungsberichte der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften. 28. Januar. Öffentliche Sitzung zur Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät des Kaisers und Königs und des Jahrestages König Friedrichs, II. 1915, VI, Anhang, 2–4. (klny.) Dedikált különnyomata a hagyatékban.

173 Hivatalos beszámoló az expedícióról: Carl SCHMIDT–Bernhard MORITZ: Die Sinai-Expedition im Frühjahr 1914. *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Gesamtsitzung vom 4. März 1926. 26–34. Alaposan jegyzetelt különlenyomat a hagyatékban.

konzul felügyeletére bízták, amelyeket mint ellenséges javakat az angolok elkoboztak. A háború befejeztével a ládákat, előbb svéd közvetítéssel, majd két angol kopitológus, George Horner<sup>174</sup> és Stephan Gaselee közreműködésével kezdték keresni. 1921 áprilisában egy doboz Moritz naplóinak töredékével megérkezett Németországba. Hosszas keresés után azonban az derült ki, hogy a többi mint „kémgyanús” anyagot az angolok megsemmisítették. Tudományos publikációt a kutatások eredményeiből 1918-ban Bernhard Moritz tett közzé.<sup>175</sup> A négy utazó az expedíció szerencsétlen vége után is kapcsolatban maradt egymással: folyamatos, bár nem túl gyakori levélváltásukat 1915 karácsonyáról való jókívánságok igazolják.<sup>176</sup> Röhrer később is tájékoztatta magyar barátját a tudósok előadásairól, sőt arról is szó volt, hogy Budapesten is tartanak majd beszámolót.

Az egyiptomi expedíciók, a sínai Szent Katalin-kolostor kutatása élete végéig foglalkoztatta Back Bernátot. Amikor 1950 márciusában amerikai tudósok expedíciójáról olvasott,<sup>177</sup> Kenneth Clarkhoz<sup>178</sup> fordult, hogy egy-

részt emlékeztesse őt a saját expedíciójukra, másrészt információkat kérjen az újabb eredményekről.<sup>179</sup> Ezzel párhuzamosan a *Neue Zürcher Zeitung* szerkesztőségétől kérte Adolf Keller címét.<sup>180</sup> 1953 májusában a *The Biblical Archaeologist* című folyóiratban megjelent Kenneth Clark-tanulmány<sup>181</sup> megérkezését azonban már nem érte meg, január 7-én meghalt. A napló, benne közel kétszáz fotóval, azonban a kezünkben van. Azt hiszem, hogy gyűjteményének feldolgozása mellett ennek kiadása állíthatja a legmértöbb emléket Back Bernát mecénási tevékenységének.

Verő Mária  
művészettörténész  
Magyar Nemzeti Múzeum  
vero.maria@hnm.hu

- Röviden ismertetik az expedíció történetét, valamint az expedíció tárgyi vesztesége mellett a tudományos veszteségről is szólnak.
- 174 George William Horner (1849–1930) angol biblikus tudós, az Újszövetséget a kopt nyelv több dialektusában kiadta.
- 175 Bernhard Moritz: Beiträge zur Geschichte des Sinaiklosters im Mittelalter nach arabischen Quellen. *Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Jg. 1918. Philosophisch-historische Klasse, Nr. 4. Berlin, Verlag der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1918. 3–62. A hagyatékban a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárából való fotókópia.
- 176 Bernhard Moritz: Ein Firman des Sultans Selim I. für die Venezianer vom Jahre 1517. (In: *Festschrift Eduard Sachau zum siebzigsten Geburtstage gewidmet*. Hg. von Gotthold Weill. Berlin, Verlag von Georg Reimer, 1915. 423–443.) tanulmányának dedikált („Hrn Baron Back mit vielen Grüßen 20/8/15 B.M.”), megjegyzésekkel ellátott példánya a hagyatékban.
- 177 Újságkivágások a *New York Herald Tribune* 1950. március 23-i, 25-i és 27-i lapszámból (Ralph Chapman írásai), és ezek német fordítása Back Bernát által.
- 178 Kenneth Willis Clark (1898–1979), az egyesült államokbeli Durham-ben lévő Duke University professzora, görög paleográfiával foglal-

- kozott. Részt vett az 1949–1950-es sínai expedícióban.
- 179 Checklist of Manuscripts in the St. Catherine's Monastery, Mount Sinai. Microfilmed for the Library of Congress 1950. Prepared under the Direction of Kenneth W. CLARK, General Editor of the Mount Sinai Expedition 1949–50. Washington, Library of Congress, 1952. (<http://lcweb2.loc.gov/service/gdc/scd0001/2012/20120109002ch/20120109002ch.pdf> – letöltve: 2017. január 6.); az expedíció hasonló célt tűzött ki, mint az 1914-es. Az előzmények ismertetésénél nincsen szó a Schmidt–Moritz–Röhrer–Back-féle vállalkozásról, időben legközelebb egy, Andronikos atya által írt (1924) kéziratos katalógus áll hozzá (IX).
- 180 Adolf Keller (1872–1963) svájci származású teológus, a 20. század elején Kairóban volt lelkész, és ő is publikált az amerikai sínai expedícióról az újságban. Korábban, 1898-ban járt Hermann von Soden báró támogatásával a Szent Katalin-kolostorban, amelyről az *Eine Sinai-fahrt* című munkáját adta ki Svájcba való visszatérése után (Frauenfeld, Huber, 1901). Lásd Marianne JEHL-WILDBERGER: *Adolf Keller (1872–1963). Pionier der ökumenischen Bewegung*. Zürich, Theologischer Verlag, 2008. 52–53.
- 181 Kenneth W. CLARK: Exploring the Manuscripts of Sinai and Jerusalem. *The Biblical Archaeologist*, 16. 1953. 2. 22–43.

---

## Bernát Back, Sammler und Mäzen

Bernard von Back (1871–1953) wie er seinen Namen „Bernát Back“ in deutscher Form verwendete, war ein Großindustrieller aus Szeged. Ab Anfang des 20. Jahrhunderts trug er eine bemerkenswerte Sammlung mittelalterlicher Skulpturen und bedeutender Gemälde zusammen. Die Skulpturen – darunter zwei spätgotische Flügelaltäre aus Südtirol (Hinterkirch und Obermontani) – befinden sich jetzt im Museum der Bildenden Künste in Budapest, die Gemälde wurden später unter verschiedenen ungarischen und ausländischen Museen und Privatsammlungen zerstreut. Das Gemälde von van Dyck, der Hl. Johannes Evangelist, ist glücklicherweise ebenfalls im Budapestener Museum geblieben. Back hat die Kunstwerke von renommierten deutschen Kunsthändlern wie Julius Böhler und Georg Schuster gekauft. Diese Ankäufe sind in ihrer Korrespondenz dokumentiert, dazu fügen sich noch einige Briefe von bedeutenden deutschen Kunsthistorikern (Wilhelm von Bode, Max Friedländer usw.), in denen die Bilder und Skulpturen kunsthistorisch bewertet werden.

Back nahm im Jahre 1914 noch an einer fast vergessenen Expedition zum Katharinenkloster auf der Sinai Halbinsel teil. Die Expedition wurde durch die Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften organisiert, unter der Führung des Orientalisten Bernhard Moritz und des Koptologen Carl Schmidt. Die Reise hatten Back und sein Freund aus Augsburg, Sigmund Röhler finanziell stark unterstützt, und hatten die Expedition auch begleitet. Die Forschungen im Kloster wurden durch Fotos und Aufzeichnungen erfasst, die aber infolge des Ausbruchs des ersten Weltkrieges von den Engländern konfisziert und vernichtet wurden. Im Besitz von Backs Familie blieb jedoch sein Tagebuch erhalten, das er in deutscher Sprache führte und mit Fotos seiner Freunden illustrierte.

*Mária Verő*  
Kunsthistorikerin  
Ungarisches Nationalmuseum  
vero.maria@hnm.hu

### TÁRGYSZAVAK

középkori szobrászat, szárnyasoltár, Back Bernát, Wilhelm von Bode, Max Friedländer, Julius Böhler, Bernhard Moritz, Carl Schmidt, Sigmund Röhler, Anthonys van Dyck, Bartolomé Esteban Murillo, Sínai Szt. Katalin-kolostor, Hinterkirch, Obermontani

### SCHLAGWÖRTER

mittelalterliche Skulptur, Flügelaltar, Bernát Back, Wilhelm von Bode, Julius Böhler, Max Friedländer, Bernhard Moritz, Carl Schmidt, Sigmund Röhler, Anthonys van Dyck, Bartolomé Esteban Murillo, St. Katharinenkloster auf dem Berg Sinai, Hinterkirch, Obermontani



## Műgyűjtés a művészetipar kontextusában

*Szempontok a 21. századi (kortárs) műgyűjtés értékeléséhez*

A Financial Times a londoni műkereskedelmi vásár, a Frieze alkalmából és promóciójaképp kiadott Collecting (Gyűjtés) mellékletében megszólították a galerista Iwan Wirthet, a nemzetközi véleményformáló erejű Hauser & Wirth galéria tulajdonosát, az ArtReview 2014-es Power 100-as listájának első helyezettjét. Wirth a vásárrésztétel elsődleges céljaként a *gyűjtői szenvedély* felszítását nevezte meg, majd némi arroganciával hozzátette: olyan emberekről van szó, „akik egy Picassóért jönnek, és egy 15. századi, aranyalapozású festménnyel mennek haza”.<sup>1</sup>

### *A pszichológiai magyarázaton túl*

A műtárgyvásárlói késztetések, szándékok és döntések irányíthatóságának, manipulálhatóságának a szenvedélyhez, az irracionálitáshoz kötése a gyűjtői tevékenység értelmezésének egyik bevett módja: *a pszichológiai magyarázat*. A jellemmagyarázó-moralizáló skála a szellemi magaslatokba emelkedő, személyiség- és közösségnesmesítő érzésektől egészen a bűnökig terjed; a korlátokat nem ismerő szenvedély, a birtokvágy és a kapzsiság megnyilvánulásai. A pusztá erényeken és jellemhibákon túllépve – de még mindig a pszichológia terepén maradván – némiképp szublimáltabban hangzik a gyűjtői birtokvágnak az atavisztikus hiánnyal, a szeretethiánnyal, valamint a tárgyakra átvitt, beléjük vetített értékkel történő magyarázata, akárcsak a ri-

deg valóság elől a szépség és a szellem szféráiba való kényszerű menekülés, az eszképzizmus felemlegetése.<sup>2</sup>

Bizonyára mindezek a pszichológiai összetevők is fontos szerepet játszanak a gyűjtői magatartások kialakulásában, de a mai, léptéket váltott és aktív gazdasági tényezővé, nagy volumenű termelői ágazattá fejlődött művészetiparban – még annak szerényebb kapacitású lokális változataiban is – más szempontok kerültek előtérbe. A művészeti produktumok (beleértve a műtárgyakat) olyan rendszert alkotnak, melynek elemeit ma már aligha nevezhetjük luxusnak, „szükségtelen” javaknak, hiszen a művészetipar léte és működése nemcsak a benne termelőként résztvevőknek, hanem a fogyasztás különböző szintjein megjelenő vásárlóknak is – eltérő mértékben és jelleggel – *érdeke*. Az érdek kifejezésnek a művészet vonatkozásában történő rendszeres használata talán szokatlan, de – ha csak az imént említett művészetfogyasztók csoportjait nézzük – kögükben az eminens érdekek olyan láncolata jelenik meg, amely az egyedi műtárgy személyes tulajdonlásától a kulturális javakhoz való széles körű hozzáférésig terjedő társadalmi magatartásformákhoz kapcsolódik.

A különböző mértékben aktív gyűjtők esetében – akik a művészetipar fogyasztói piramisának<sup>3</sup> felső harmadában foglalnak helyet – a műtárgy fizikai birtoklásához, a felette való (esetenként nem teljesen korlátlan) rendelkezés jogához mint konkrét gazdasági és politikai hatalmi tényezőhöz további érdekmotívumok tár-

1 Caroline Roux: A chance to grandstand. *Financial Times*, *Collecting*, 10–11. October, 2015. 3.

2 Werner MUENSTERBERGER: *Collecting: An Unruly Passion. Psychological Perspectives*. Princeton, Legacy Library, 2014; Philipp Blom: *To Have And To Hold: An Intimate History Of Collectors and Collecting*. New York, The Overlook Press, 2003.

3 A művészetipar fogalmának, valamint az itt tárgyalt fogyasztói piramissal analóg logikára épülő termelői piramis szintjeinek részletes kifejtését lásd ANDRÁSI Gábor: *A művészetipar az ezredforduló után*. Budapest, ELTE BTK, 2015 (PhD-disszertáció, kézirat). doktori.btk.elte.hu/phil/andrasigabor/diss.pdf.



1. Kiállítási enteriőr Mátrai Erik, Szalay Péter és Várnai Gyula munkáival  
Kortársak: gyűjtők és művészek, Új Budapest Galéria, 2014–2015 (Fotó: Rosta József)

sulhatnak: A) a műtárgy kereskedelmi értékéből nyerhető profit igénye, B) a kultúra révén érvényesíthető presztízsszempontok.

### *A fogyasztói piramis és a gyűjtők*

A művészetipar fogyasztói vertikumát – a termékek és a vásárlói csoportok tömegessége alapján fentről lefelé, az egyre szélesedő alap felé haladva – a következő szintek alkotják:

1. *csúcsgyűjtők és befektetők* (a vezető galériák, aukciós-házak és vásárok vevőkörét alkotó vezérfogyasztók és a befektetési alapok kliensei); a múzeumok szerzeményezéseit és a cégművészet, a *corporate art* szférájának vásárlásait animáló *döntéshozók* (illetve döntéshozói testületek) – az eddigiek a művészeti network megha-

tározó szereplői –; valamint az állami megbízásokat, a közpénzek mozgását irányító politikusok és bürokraták.

2. a műkereskedelem *rendszeres vásárlói*, akik egyszersmind a művészeti network résztvevői (jól tájékozott, stratégiával és szakismeretekkel is rendelkező, vagy szakértőket alkalmazó gyűjtők csoportja).

3. *alkalmi műtárgyvásárlók, rendszeres művészetfogyasztók* (a műkereskedelem középső vagy alsó szintjeinek vevői, akik többségükben a művészetipar egyéb lokális és esetenként nemzetközi megnyilvánulásainak – múzeumok, kiállítások, biennálék, vásárok, publikációk, stb. – visszatérő fogyasztói).

4. a művészetipar magas nivójú, de *nem autopsziás termékeinek rendszeres fogyasztói* (a lokális szcénák és a nemzetközi szintér mozgásait követő, a véleményformáló termelők kiállítási és publikációs produktumait vásárló, a művészeti célú turizmusban részt vevő, zömmel felső középosztálybeli vevők).





2. Kiállítási enteriőr, az előtérben Csörgő Attila, jobbra Albert Ádám munkáival  
Kortársak: gyűjtők és művészek, Új Budapest Galéria, 2014–2015 (Fotó: Rosta József)

5. a múzeum- és kiállításiipar termékeit fogyasztó tömegek (a klasszikus és a jelenkori elitművészetet reflektálatlan módon, populáris művészetként befogadó, marketingnyomással múzeumba terelt szórakozó, zömmel alsó középosztálybeli közönség; a nem művészeti célú turizmus alkalmi múzeumlátogatói).

6. a művészeti tömegnyilvánosság termékeinek fogyasztói (a művészeti vonatkozású tömegkommunikáció – print és elektronikus média – reflektálatlan közönségtömege).

7. a pusztán művészetgondolat fogyasztói (a művészetipar általános és konszenzusos legitimációs bázisát jelentő, a művészet kitüntetett társadalmi pozíciójára vonatkozó értéknarratívákat és közhiedelmeket el- és befogadó tömegek).

A fogyasztói vertikum három szempont alapján tovább osztható-strukturálható, és az így keletkező viszonyrendszerek különböző módon tagolják a fogyasztói piramis építményét. Témánkkal, a gyűjtőkkel

kapcsolatban az egyik legfontosabb az *identitás szempontja*: a fogyasztói réteg individuumainak egyéni, illetve csoportjainak kollektív önképe és önmeghatározása.

A *művészettel (a művészet által) történő identifikáció* elsősorban a piramis 1. és 2. szintjéhez sorolható gyűjtőknél lép(het) fel az evidencia erejével. Az identitásképzés alapja azonban nem egyszerűen a művészettel való rendszeres, napi, professzionális foglalkozás, hanem az a momentum, hogy ezek a szereplők (többségükben) valamilyen módon – és változó konstellációban – a *művészeti termelésben is involváltak*. Minél jelentősebb egy investíció a fogyasztói oldalon, a vevőnek-befektetőnek – amennyiben ezt ambicionálja – annál több érdemi lehetősége nyílik a folyamatok alakítására-befolyásolására a termelői oldalon. Például a csúcsgyűjtők vagy a *corporate art* investícióban élőjáró vállalatok a múzeum- és kiállításiiparban; a szakmai networköt domináló személyek vagy csoportok a mű-

vészeti nyilvánosság formálásában vesznek részt – érdekeiket érvényesítve.

Második lehetséges, és a gyűjtőkkel evidensen kapcsolatba hozható szempont az *autopsziához való viszony*. Demokratikus társadalmi körülmények között virtuális, szellemi vagy szimbolikus módon természetesen a művészetfogyasztók teljes vertikuma birtokolhatja a műtárgyakban koncentrálódó hozzáadott – mégis egyfajta immanenciaként eredeztethető – esztétikai és történeti értéket. Az „eredeti”, egyedi műtárgyak fizikai léteiben történő tulajdonlása és a velük való rendelkezés joga azonban csak a fogyasztói piramis felső három szintjére jellemző – eltekintve attól, hogy a köztulajdonban lévő műtárgyak elvben a társadalmi közösség egésze, így minden állampolgár tulajdonát képezik, és attól, hogy tömegével léteznek magántulajdonban átöröklött, a piacon inaktív műtárgyak is. Az autopsziában rejlő potenciál pedig – mint erre korábban már utaltam: hatalmi, politikai természetű.

Harmadik szempont a művészetipar szerkezetéhez és termékeihez való *tudatos-reflektált, illetve (ön)tudatlan-reflektálatlan viszony*. Csak feltételezni lehet, hogy mindazok a fogyasztók – s köztük a gyűjtők is –, akiknek identitásképzésében a művészetvilág szerepet játszik, és tényezőkként jelennek meg a termelésben is, tudatos-reflektált kapcsolatot alakítottak ki azokkal a folyamatokkal és jelenségekkel, amelyek közegében rendszeres aktivitást fejtenek ki. A tudatosság feltételének látszik az elvont művészetgondolat illúziótlan-kritikai szemlélete, mely önkritikát is feltételez: a problémátlan, fennkölt felszín és az alatta zajló valóságos, érdekérvényesítő akciókban történő részvétel kettéválasztásának képességét, esetleg szándékát. Paradox, hogy éppen a reflektálatlan és tömeges művészetfelfogás (és a ráépülő befogadás) őrzi mintegy visszfényként vagy kollektív emlékezetként az autonóm, instrumentalizálatlan, „felhasználói” szempontból ideális történeti-esztétikai művészetképet. Kérdés, hogy a jelenkori művészetipar manipulációi képesek-e dezavualni, lerombolni ezt az „idealista” potenciált, hozzáadott értéket? Vagy az egyszer s mindenkorra adott, és kikezddhetetlen módon *ab ovo* belehelyezett az élénk kerülő műtárgyakba? Julian Stallabrass szerint a leleplezett és nyilvánosságra kerülő manipuláció – mintegy öngyilkos módon – a művészetvilág kiváltságos, megkülönböztetett helyzetének alapját ké-

pező és széles társadalmi presztízst élvező ideális vagy immanens művészetkép megrendülését idézheti elő.<sup>4</sup>

## A műgyűjtő új képe

Amióta a tömegek populáris kultúraként fogyasztják az elitművészetet – és a média nyomására (időnként már itthon is) százezrek járnak múzeumba, kiállításra –, megváltozott a műtárgyakhoz való viszony. Ez alapjában érinti a műgyűjtést is, ami – hagyományosan – individuális (de legalábbis dinasztikus) tevékenység. Ugyanis popularizálódott a műgyűjtés mítosza is; a régi vágású – jó szemű, magát szakértővé képző, művészekkel diskuráló, velük baráti viszonyt tartó, az értékeket idejekorán felismerő – gyűjtő helyébe, vagy inkább elébe a tanácsadók javaslatait megfogadó, sikeres, nagy profitot realizáló befektető és a médiasztár mecénás lépett. A hosszú távú, életcélszerű – és olykor valamilyen, a művészéhez hasonló extremitást, hóbortot is megengedő – szellemi tevékenység mítoszát a vezérfogyasztó mítosza váltotta fel.

A vezérfogyasztó nem idealista; az elitművészet szellemi auráját nem feltétlenül kívánja átélni, „belsővé tenni”, nem akarja a művészet jegyében és hatására „éltét megváltoztatni”, hanem a kultúra produktumait olyan termékeknek tekinti, amelyek a legtöbb hozzáadott értékkel – valamint erős, konszenzuális társadalmi presztízzsel, legitimációval és kitüntetett médiafigyelemmel – rendelkeznek a piacon. Ezek az értékek hatékonyan kommunikálhatók a nyilvánosságban (ahol a legkisebb ellenállást és gyanakvást a kultúra dolgai keltik; és még mindig a kulturális ágazatban találni a legtöbb, leglelkesebb, legjobban felkészült és egyben a legnaivabb írástudót és szakértőt), továbbá a művészeti befektetés legitimációs potenciálja talán a legszámottevőbb. És ezen a területen mozognak a legkevésbé professzionális és egzakt ellenőrzés mellett a „nép épülésére”, művészeti termékek előállítására fordítható közpénzek is.

A vezérfogyasztó beruházásaival előbb-utóbb formálni kezdi a művészeti színtér struktúráját, alakítani folyamatait (a műtárgyak birtoklása és adásvétele mellett kiállítói és nemritkán kiadói tevékenységbe kezd), és a nyilvánosság elé lépő művészettámogató mecénás mítoszának megfelelően tematizálja a (számos esetben

4 Julian STALLABRASS: A művészet ára és haszna. Ford. HORNYIK Sándor. In: *A gyakorlatról a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. KÉKESI Zoltán–LÁZÁR Eszter–VARGA Tünde–

SZOBOSZLAI János. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elméleti Tanszék, 2012. 179–201.



3. Kiállítási enteriőr Vojnich Erzsébet, Molnár Péter, Várhelyi Tímea és Szikora Tamás munkáival  
Kortársak: gyűjtők és művészek, Új Budapest Galéria, 2014–2015 (Fotó: Rosta József)

maga generálta) médiavisszhangot is. Az új gyűjtő e *médiatudatos magatartása* nyomán kialakul az egyénre szabott – s ezúttal ténylegesen – magán („privát”) mitológia, mely főbb motívumaiban persze sztereotip és uniformizált – éppen azért, hogy a közfigyelemből a megcélzott és elvárt reakciókat váltsa ki. A vezérfigyaszott életútról, sikereiről faggatják, kikérik a véleményét a művészet (és egyáltalán „az élet”) dolgairól, ő pedig (többször) szerényen, de erőt mutatva válaszol a magánmítoszána megfelelően preformált kérdésekre. Ezzel nem pusztán önmaga számára készített referenciát, hanem a köztudatot is az új műgyűjtőről alkotott kép – *a műgyűjtő új képe* – elfogadására neveli. Ez a kép is individualisztikus vonásokból épül fel, mint a régi gyűjtőé, de fő motívuma már nem a mások által megfelelő időben vagy soha meg nem látott értékek megőrzése vagy rehabilitációja, és az ezért elnyerhető méltó jutalom (egyféle „jó közérzet a kultúrában” és az – olykor számottevő – finansziális elégtétel), hanem *a jelen, a művészetipar társadalmi és politikai dimenziójú fo-*

*lyamatainak alakításában, meghatározásában játszott szerep elfogadtatása.*

Minél jelentősebb tőke áramlik erre a területre, és minél nagyobb fogyasztói tömegek érhetők el a művészet közreműködtetésével, annál inkább instrumentalizálódik maga a művészet is. Az instrumentalizált művészet kommunikációja nemcsak új szereplőket, eszközöket és szempontokat „hív be” a szcénába, de visszahat a művészetről való hagyományos beszédmódra is. A régi gyűjtők és a régi vágású „művészeti emberek” (Heinrich Böll: *Egy bohóc nézetei*) még csak tanulják ezt az új nyelvet.

### Kortárs műgyűjtés – itthon

A fejlett művészetipar körülményei közepette – különösen a kortárs művészeti szegmensben – megnő a gyűjtők, a befektetők és a művészeti tőkeemelés esz-



4. Kiállítási enteriőr Roskó Gábor és Király Gábor képeivel, Karácsonyi László szobrával  
Kortársak: gyűjtők és művészek, Új Budapest Galéria, 2014–2015 (Fotó: Rosta József)

közlő cégek hatalma, de nemcsak a műkereskedelem folyamataiban, hanem a közintézmények szerzeményezési és kiállítási politikája felett gyakorolt befolyás terén is. Mindez a közzféra krónikus forráshiányával függ össze; avval a ténnyel, hogy a múzeumok nem képviselnek versenyképes keresletet a magántőke művészeti investíciójával szemben, és a múzeumok gyűjteménygyarapításaikhoz külső (magán és céges) támogatásokra szorulanak. Az anyagiakért mintegy „cserébe” befogadják a szakmai mechanizmusok közegébe és a döntéshozó testületekbe a likvid tőkét rendelkezésre bocsátani képes gyűjtőket és a vállalatok képviselőit. Ezzel szükségszerűen a magán- és céges érdekek érvényesü-

lését segítik elő: korlátozzák a múzeumok demokratikus közfunkcióját, relativizálják szakértői-kánonképző képességét, és aláássák a tekintélyét. Számos nemzetközi, elsősorban európai példa mutatja, hogy ezen a területen elmosódtak a köz- és magánérdek határai.<sup>5</sup> A közintézményeket magán- vagy céges műtárgyak, kollektciók tárolására, bemutatására és kereskedelmi értéknövelésére használják fel. A művészet instrumentalizált formában politikai célok, művészettől idegen érdekek – például diplomáciai gesztusok, vagy a közösségre ártalmas termelés (kőolaj, alkohol, dohány) – elleplezésére vagy pozitív kulturális imázssal történő álcázására szolgál.

5 Chin-tao Wu: *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*. London–New York, Verso, 2003.



5. Kiállítási enteriőr, az előtérben Csákány István szobrával  
Kortársak: gyűjtők és művészek, Új Budapest Galéria, 2014–2015 (Fotó: Rosta József)

Hazai körülmények között mindez – egyelőre – nem merül fel ilyen élességgel. Bár a múzeumok szerzeményezési potenciálját – a kortárs műtárgyak területén bizonyosan – már évek óta messze meghaladják a magángyűjtők vásárlásai, ettől eltekintve a művészeti színtéren és a múzeumi szférában a közpénzek dominálnak.<sup>6</sup> (Még a kereskedelmi galériák többsége is használ fel Nemzeti Kulturális Alap- [NKA-] támogatásokat.) A hazai *corporate art* képviselőinek jelentősége és aktivitása az utóbbi években – kezdetben a pénzügyi krízis, majd a kádercserék és a kiszámíthatatlan szabályozási környezet következtében – jelentősen visszaesett és/vagy háttérbe húzódott.

A kortárs művészetbe itthon investált likvid tőke mértéke még nem érte el azt a kritikus határt, hogy a kereskedelmi értékképzést és az ezt legitimáló-alátámasztó legfontosabb – kánonképző és történetalakító – folyamatokat érdemben befolyásolja. Bár az efféle iniciatívák tekintetében vannak szándékok: a vezető kereskedelmi galériák kezdeményezte kartellszerű együttműködések, kurátori kiállítások, publikációk, művészettörténeti kutatások ezt az ambíciót tükrözik.<sup>7</sup> Azonban a nehezebb közintézményi (akadémiai, egyetemi, múzeumi) és a gyorsabb, flexibilisebb kereskedelmi és magánszféra tevékenysége közötti munkamegosztás vagy verseny arányai és egyensúlya még nem alakult ki. Ugyanakkor a hazai kortárs műkereskedelemnek nem a legitimációs deficit az egyetlen problémája. Ennél is súlyosabb nehézség, hogy a kortárs műveknek gyakorlatilag (néhány, elenyésző számú művész produkciójától eltekintve) *nincs másodlagos piaca*: egy ilyen vásárlást követően a gyűjtő – némi túlzással – „életre szülő” birtokviszonyba kerül a kiválasztott munkával.

A kortárs gyűjtői tevékenység ennek dacára sokak számára vonzó és élénk: az Új Budapest Galériában szervezett, magánkollektívából válogatott kiállítás kap-

csán – ahol kizárólag csak 2010 és 2014 között keletkezett munkák szerepelhettek – nem kevesebb, mint ötven gyűjtemény került képbe (végül közel negyven képviseltette magát).<sup>8</sup> Ezek a kollektívok természetesen meglehetősen különbözők – mind léptéküket, mind aktivitásukat és a nyilvánosságban elfoglalt helyüket tekintve. Egészen fiatal, néhány tucat művet tartalmazó gyűjteménytől több ezer darabot számláló, több évtizedes múltra visszatekintő műtárgytömegig húzható meg ez az ív. Megjegyzendő, hogy a tulajdonosok gyakran kölcsönzik az egyes darabokat, nemritkán önálló kiállításokat is rendeznek anyagukból és intézménysülésre is akad példa (Vass László-gyűjtemény, Veszprém; Antal–Lusztig-gyűjtemény, Debrecen, Első Magyar Látványtár, Tapolca-Diszel). Az intézményesülés modellje – hasonlóan a nemzetközi gyakorlathoz – a magán(gyűjtemény) és a köz(pénz) kombinációjára épül.

A gyűjtői csoportok Magyarországon különböző laza, informális közösségeket alkotnak. Így mindenekelőtt pontosabban nem definiált, kimondatlan *érték- és véleményközösségeket* (a kortárs művészet fogalmának és nézetrendszerének, a „jó művészek” és a „fontos műtárgyak” körének meghatározása során elfogadott, illetve elutasított szempontok alapján) és *identitásközösségeket* (a pozitív gyűjtői szereptípusok – a társadalmi felelősség, charity, mecenatúra, a piac életben tartása – alapján).<sup>9</sup> Ezekhez társulnak, ezeket egészítik ki a *kommunikációs és szabadidős közösségek* (információcsere, networking, közös művészeti programok). Mindezek a magatartásminták egy – egyelőre inkább potenciális – átfogó *érdekközösség* elemei lehetnének, ha a gyűjtők (és befektetőkön keresztül a kortárs műkereskedelem) súlya az ágazatban elérné az említett „kritikus” mértéket, és ha a hazai struktúra nem mutatna elvi megosztottságot.

A hazai kortárs gyűjteményeknek ugyanis két alapvető típusa figyelhető meg: az egyik nyitott az aktuá-

6 2015-ben reményt keltő ellenpélda volt az állami pénzek nélkül, nemzetközi civil pályázati iniciatívák, valamint hazai magántámogatók által finanszírozott (mellettük jelentős önkéntes munkára is épült) első OFF-Biennálé.

7 A *Bookmarks* című kiállítás (2013–2015) az acb, a Kisterem és a Vintage galériák; illetve a *Beyond the obvious – Kortárs nőművészet Közép-Kelet Európában* (2015) a Deák Erika, az Inda és a Viltin galériák együttműködésében valósult meg. A Körmendi Galéria 1998 és 2011 között monográfiasorozatot adott ki az általa menedzselte és forgalmazott, életműüket zömmel 1945 után kiteljesítő hazai művészeknek; a MissionArt Galéria kontextualizáló igényű könyveket és katalógusokat jelentet meg nagyobb szabású kortárs kiállításai (legutóbb: fe Lugossy László, Ujj Zsuzsi és Wahorn András) alkalmából. Az acb Galéria 2016 elején jelentette be, hogy *ResearchLab* néven „hálózatos kutatási” programot indít „a magyarországi neo-avantgárd és posztavantgárd életművek kutatása, bemutatása és

publikálása” céljából. [http://acbgaleria.hu/acb\\_researchlab](http://acbgaleria.hu/acb_researchlab)

8 *Kortársak: gyűjtők és művészek – hazai és nemzetközi munkák magyarországi magángyűjteményekben 2010–2014*, Új Budapest Galéria, 2014. december 19. – 2015. március 1.

9 Ezzel szemben Boris Groys *identitásvesztésként* írja le a gyűjtői tevékenységet: „Gyűjtőként mindenestre az embernek nincs semmiféle meghatározott individualitása és identitása: a gyűjtő kizárólag a más, az idegen, a még nem látott iránti érdeklődésén keresztül határozza meg magát, ami saját identitását kioltja. A konzekvens gyűjtemény mindig a más gyűjteménye, s ezáltal minden individuális ízlésen és emlékezési képességen túl alakul ki. [...] a gyűjtemény az emlékezet elvesztésének színtere, hiszen a gyűjtemény fölöslegessé teszi az individuális emlékezetet.” (Boris Groys: *Öngyűjtők. Balkon*, 2002. 11. sz. 12.) Ez az érvelés csak abban az esetben lenne tartható, ha létezhetne belső, immanens, a priori, megkonstruálatlan és egydimenziójú identitás, amely maradtalanul a „más” (vagy a „mások”) nélkül határozhatná meg magát.

lis diskurzusokra, a nemzetközi szerzeményezésre és a szakértői véleményekre, a másik elsősorban nemzeti összefüggésben és úgymond „stabil”, a divattól eltérő értékekben gondolkodik, jobbra függetlenítve magát az intézményes művészettörténettől és kritikától. Azonban az elvi alapon különböző gyűjtemények *strukturálisan hasonlítanak egymásra*: körkörös – és csak egészen a széleken, szórványszerűen, bizonyos művészek tekintetében interferáló – rendszert alkotnak. Egyes véleményformáló galériák, szakértők és tekintélyes gyűjtemények holdudvarában nagyon hasonló felépítést és összetételt mutató kollekciók jönnek létre. Egy „körrel” kijebb, a már kisebb szatellit ez utóbbi, a holdudvart alkotó kollekciókat veszik támpontul, és végül a legkülső koncentrikus „körön” az alkalmi, de az eddigieket majdnem mindenben követő műtárgyvásárlók helyezkednek el.

„A művészeti piacnak, ha virágozni akar, ténylegesen éppen azokra a gyűjtőkre van szüksége, akik azt veszik meg, amit mások is megvásárolnak” – állítja némi cinizmussal Piroshka Dossi.<sup>10</sup> Mindez igaz lehet egy dinamikus bővülő piacon, de a hazai, szűk keresztmetszetű és erősen limitált növekedési potenciállal bíró ágazatban veszélyeket rejt – elsősorban a fiatal, rapid módon „elhasznált”, a zárt gyűjtői kör igényeit már kielégített, érdeklődését elvesztett művészek számára.

A magán- és közszféra még meg sem szilárdult szerkezetét írja felül – vagy húzza keresztül – az új állami,

ideológiai alapú kultúrpolitika. A „kánonváltás” ismételt deklarált szándékát példátlan mértékű közpénzzel, infrastruktúrával és adminisztratív potenciállal támogató kurzus a köztestületté emelt Magyar Művészeti Akadémia (MMA) révén egy párhuzamos, de dominanciára törő művészeti világot segített életre. Bár 2010 után – és még az MMA stalluma előtt – a művészeti intézmények élére került politikai kinevezettek nyilatkozatai sem nélkülöztek némi „kánonirigységet”, a szintér elviselte ezeket a korlátozottan érvényesülő ambíciókat. Az MMA megtestesítette, autonómiának álcázott, valójában ideológiai célú, protekcionista és átláthatatlan finanszírozás azonban egyszerre utasítja el a műkereskedelem piaci logikáját, és írja felül a közpénzek elosztásának eddigi gyakorlatát, az NKA szakmai döntéshozásának – 2010 után ugyan erőteljesen korlátozott, de nyomai-ban még demokratikus – módszerét.

Andrási Gábor

művészettörténész

a Budapest Galéria kurátora, a *Műértő* című folyóirat főszerkesztője  
info@budapestgaleria.hu

<sup>10</sup> Piroshka Dossi: *Hype! Művészet és pénz*. Budapest, Corvina, 2008. 46.

## Collecting art in the context of the art industry

*Criteria for evaluating 21st-century (contemporary) art collecting*

The study examines how contemporary artworks are collected in the context of the art industry that has consolidated itself since the turn of the millennium. It enumerates the altered motivations behind the act of collecting and casts light on several criteria: the increasingly dominant role played by collectors in shaping artistic processes; the permeable borders between the private and the public spheres; the conflicts of interest and aspects of politics and power that lie in the background of the art scene; and the intent to influence and manipulate public opinion. The study analyses the specifics of the situation in Hungary: the consequences of a narrow contemporary art market without secondary sales, the circular structure of

contemporary art collecting in Hungary, the division of tasks between non-profit and for-profit institutions, and the impact exerted on the structure of the art scene by the conservative state cultural policy of recent years.

*Gábor Andrási*  
art historian, curator at Budapest Gallery,  
editor-in-chief of the monthly *Műértő* (Art Connoisseur)  
[info@budapestgaleria.hu](mailto:info@budapestgaleria.hu)

### TÁRGYSZAVAK

művészetipar, kortárs műgyűjtés, fogyasztói piramis, új, médatudatos gyűjtő, likvid tőke, másodlagos művészeti piac

### KEYWORDS

art industry, contemporary art collecting, consumer pyramid, new, media-conscious collector, liquid assets, secondary sales



## Bibliográfia

### Külföldön megjelent magyar művészettörténeti tudományos publikációk, 2012–2014

A magyar művészettörténészek külföldön megjelent tudományos publikációiról az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottsága kezdeményezésére a 2003-ban megjelent művekkel kezdve háromévenként készül(t) bibliográfia, hogy megkönnyítse a tájékozódást művészettörténet-írásunk legnehezebben áttekinthető teljesítményeiről. Az első összeállítást, amely a 2003 és 2005 között megjelent közlemények adatait tartalmazza, az *Ars Hungarica* 2007. 1. száma közölte; a 2006 és 2008 közötti publikációk bibliográfiája az *Ars Hungarica* 2011. 1. számában, a 2009 és 2011 közötti bibliográfia a 2013. 4. számában jelent meg (valamennyi letölthető az MTA BTK Művészettörténeti Intézet honlapjáról is). Az alábbi jegyzék az előbbiekhöz is tartalmaz néhány kiegészítést. Azok a kiadványok, amelyeknek több magyar szerzője van, rövidítve szerepelnek.

#### Intézmények rövidítései

MNG

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

SzMG / K / RSz

Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény / Képtár / Régi Szobor Gyűjtemény

#### Kiadványok rövidítései

1914 2014

„1914”. Ed. by Laima SLAVA. Riga, Latvian National Museum of Art, 2014.

AKL

*De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* Hg. von Andreas BEYER, LXXII–LXXVI. Berlin, 2012; LXXVII–LXXIX. Berlin, 2013; LXXX–LXXXIII. Berlin 2014.

*Allegro Barbaro* 2013

*Allegro Barbaro. Béla Bartók et la modernité hongroise 1905–1920.* Éd. par Claire BERNARDI–Gergely BARKI–Zoltán ROCKENBAUER. Catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay. Paris, Éditions Hazan, 2013.

*Andrea Pozzo* 2012

*Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten.* Hg. von Herbert KARNER. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften, 436.) Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2012.

*Arhitectura religioasă* 2012

*Arhitectura religioasă medievală din Transilvania / Középkori egyházi építészet Erdélyben / Medieval Ecclesiastical Architecture of Transylvania V.* Coordonator: Szócs Péter Levente. Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2012.

*Bethlen* 2014

*Bethlen Erdélye, Erdély Bethlene. A Bethlen Gábor trónra lépésének 400. évfordulóján rendezett konferencia tanulmányai.* Szerk. DÁNÉ Veronka–HORN Ildikó–LUPESCU MAKÓ Mária–OBORNI Teréz–RÜSZ-FOGARASI Enikő–SIPOS Gábor. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2014.

*Cat. Bambini e il cielo* 2012

*Bambini e il cielo.* Mostra a cura di Alessio GERETTI–Serenella CASTRI. Catalogo a cura di Serenella CASTRI. (Catalogo della mostra, Illegio, Casa delle Esposizione, 28 aprile – 30 settembre 2012) Torino–Londra et al., Umberto Allemandi, 2012.

*Cat. Hungarian Aristocracy, Seoul* 2013

*Magnificent Life of Hungarian Aristocracy under the Reign of the Habsburg Dynasty, in the 17–19th Century.* Ed. by RO Myoung-gu–PARK Suhee–HONG Daehan. Exhibition catalogue. Seoul, National Palace Museum of Korea, 2013.

*Cat. L'Invention du Passé* 2014

*L'Invention du Passé. Histoires de cœur et d'épée en Europe 1802–1850.* Éd. Stephen BANN–Stéphane PACCOD. Lyon–Paris, Musée des Beaux-Arts–Hazan, 2014.

*Cat. Mattia Corvino* 2013

*Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria.* A cura di Péter FARBAKY–Dániel Pócs–Magnolia SCUDIERI–Lia BRUNORI–Enikő SPEKNER–András VÉGH. Catalogo della mostra, Firenze, Museo di San Marco, Biblioteca di Michelozzo. Firenze, Giunti, 2013.

*Cat. Raffaello verso Picasso* 2012

*Raffaello verso Picasso. Storie di sguardi, volti e figure.* Catalogo della mostra, Vicenza, Basilica Palladiana, 6 ottobre 2012 – 20 gennaio 2013. A cura di Marco GOLDIN, red. Silvia ZANCANELLA. [Treviso,] Linea d'ombra, 2012.

*Cat. Tutankhamon Caravaggio Van Gogh* 2014

*Tutankhamon Caravaggio Van Gogh. La sera e i notturni dagli Egizi al Novecento* (Catalogo della mostra, Vicenza, Basilica Palladiana, 24 dicembre 2014 – 2 giugno 2015. A cura di Marco GOLDIN. [Treviso,] Linea d'Ombra, 2014.

## CIHA Maribor 2012

*Art and Architecture around 1400. Global and Regional Perspectives / Umetnost okrog 1400. Globalni in regionalni pogledi* [CIHA colloquium, 2011]. Ed. by Marjeta CIGLENEČKI–Polona VIDMAR. Maribor, Faculty of Arts of the University of Maribor, 2012.

## CIHA 2012 Nürnberg Abstracts 2012

*CIHA 2012 Nürnberg. The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art 15<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> July 2012. Congress Program with Abstracts of All Sections and Lectures.* Hg. von G. Ulrich GROSSMANN–Petra KRUTISCH. (31. Beiband zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums) Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012.

## CIHA 2012 Nürnberg Posters 2012

*CIHA 2012 Nürnberg. The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts. 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art 15<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> July 2012. Get in Touch – Objects, Places, People. Post Graduate Program, Poster & Abstracts. CIHA 2012 Postgraduate Program Brochure.* Ed. by Petra KRUTISCH et al. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2012.

## CIHA 2012 Nürnberg Proceedings 2013

*CIHA 2012 Nürnberg. The challenge of the object: 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> July 2012 / Die Herausforderung des Objekts: 33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress, Nürnberg, 15.–20. Juli 2012. Congress Proceedings.* Hg. von G. Ulrich GROSSMANN–Petra KRUTISCH. (32. Wissenschaftlicher Beiband zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums) Part 1–4. Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013.

## Dictionnaire universel 2013

*Le Dictionnaire universel des Créatrices*, I–III. Sous la direction de Béatrice DIDIER–Antoinette FOUQUE–Mireille CALLE–GRUBER. Paris, des Femmes–Antoinette Fouque, 2013. I. A–G, II. G–P, III. P–Z.

## Die Acht – A Nyolcak 2012

*Die Acht – A Nyolcak. Ungarns Highway in die Moderne.* Hg. von Gergely BARKI–Evelyn BENESCH–Zoltán ROCKENBAUER. Ausstellungskatalog, Bank Austria Kunstforum. Wien–Berlin–München, Deutscher Kunstverlag, 2012.

## Die Acht – Der Akt 2012

*Die Acht Der Akt.* Red. Gergely BARKI. Ausstellungskatalog, Balassi Institut–Collegium Hungaricum Wien. Wien, Botschaft von Ungarn in Österreich und Balassi Institut–Collegium Hungaricum Wien, 2012.

## Kat. Konstanzer Konzil 2014

*1414–1418, Weltereignis des Mittelalters. Das Konstanzer Konzil.* Ausstellungskatalog. Red. Karen EVERS et al. Hg. vom Badischen Landesmuseum. Darmstadt, Theiss Verlag, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2014.

## Kat. Linz 2012

*Des Kaisers Kulturhauptstadt. Linz um 1600.* Hg. von den Oberösterreichischen Landesmuseen, Peter ASSMANN. Redaktion: Christina SCHMID. Ausstellungskatalog, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum–Schlossmuseum, vom 16. Mai 2012. bis 26. August 2012. (Kataloge der Oberösterreichischen Landesmuseen, N. S. 130.) Linz, Verlag Bibliothek der Provinz, 2012.

## Kniha Ivo Hlobila 2012

*Artem ad vitam. Kniha k počtě Ivo Hlobila.* Ed by Helena DÁŇOVÁ–Klára MEZIHORÁKOVÁ–Dalibor PŘIX. Praha, Artefactum, 2012.

## Mélanges Barral i Altet 2012

*Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet.* Paris, ePicard, 2012.

## ÖBL

*Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950.* Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, XIV. Lief. 63. 2012; Lief. 64. 2013; Lief. 65. 2014.

## Raffaello 2014

*Raffaello: La Madonna Esterházy.* A cura di Stefano ZUFFI. Catalogo della mostra. Milano, Palazzo Reale, 2014.

## Sacred Space 2014

*Sacred Space in Central and Eastern Europe from Middle Ages to the Late Modernity: Birth, Function, and Change.* Ed. by Daniel DUMITRAN–Ileana BURNICHIOU. (Annales Universitatis Apulensis, Series Historica, 18/I.) Alba Iulia, 2014.

## Táguló horizont 2013

*Táguló horizont. Tanulmányok a fiatal művészettörténészek marosvásárhelyi konferenciájának előadásaiából.* Szerk. Kovács Zsolt–ORBÁN János. Marosvásárhely–Kolozsvár, Maros Megyei Múzeum–Erdélyi Múzeum–Egyesület–Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány, 2013.

## Ungarn – Bauten 2014

*Ungarn – Bauten der Aufbruchzeit 1945–60 / Hungary – Architecture in the Era of Awakening.* Ausstellungskatalog, Wien, Ausstellungszentrum der Vienna Insurance Group AG, Wiener Versicherungsgruppe. Hg. von Adolph STILLER. (Architektur im Ringturm, XXXVI.) Salzburg–Wien, Mury Salzmann, 2014.

## Vector 2013

*Exhibiting the "Former East": Identity Politics and Curatorial Practices after 1989. A Critical Reader.* Ed by Cătălin GHEORGHE–Christian NAE. Vector – Critical Research in Context. Universitatea de Arte "George Enescu" Iași, 2013. ([http://www.arteiasi.ro/ita/publ/VECTOR\\_2013\\_web\\_ENG.pdf](http://www.arteiasi.ro/ita/publ/VECTOR_2013_web_ENG.pdf)) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

## AKNAI KATALIN

Keserű, Ilona; Nagy, Kriszta. In: *Dictionnaire universel* 2013. II. 2295–2296; 3117.

## ALFÖLDY GÁBOR

Frauendorf und die Gartenkultur des Karpatenbeckens. In: *Frauendorf Gartenschätze – Das Werk Johann Evangelist Fürsts im Spiegel seiner Zeit*. Hg. von Claudia GRÖSCHEL–Hermann SCHEUER. (Veröffentlichungen des Instituts für Kulturraumforschung Ostbairns und der Nachbarregionen der Universität Passau, 66.) Passau, Dietmar Klinger Verlag, 2012. 79–92.

Orangeries and other Greenhouses in Hungary in the 19<sup>th</sup> Century. In: *Orangeriekultur in Österreich, Ungarn und Tschechien*. (Orangerienkultur, Schriftenreihe des Arbeitskreises Orangerien in Deutschland e.V., 10.) Berlin, Lukas Verlag, 2014. 82–112.

## ANDRÁS EDIT

Poziția fostului bloc estic în noile teorii critice și în practicile curatoriale recente. The ex-eastern bloc's position in the new critical theories and in the recent curatorial practice. *IDEA. Artă + societate / arts + society* (Cluj Napoca), 2011. #40. 79–96.

Traume ich frei oder auf Befehl? Imaginierte Männlichkeit im sozialistischen Ungarn / Do I dream freely or on command? Imagined masculinity in Socialist Hungary. In: *Der Nackte Mann / The Naked Man*. Hg. von / Ed. by Stella ROLLING–Barnabás BENCsik. Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2012. 91–100.

Textiles that aspire to more than decorating houses: Introductory text. In: *American Tapestry Biennial 9*. Catalog. Ed. by Thomas CRONENBERG. San Jose, California, American Tapestry Alliance, 2012.

Provincializing the West: Interview with Piotr Piotrowski. *Artmargins online* 2012. <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/691-provincializing-the-west> Letöltés dátuma: 2016. július 18.

One must keep open the wound. Institutional critique from the sideline, from a woman's perspective / Nyitottan kell őrizni a sebet. Intézménykritika a szélekről, női nézőpontból / Ranu treba ponechat' otvorenú. Inštitucionálna kritika z periférneho pohľadu, zo ženskej perspektívy. In: *Dilemma. Three Central-European Versions of Ilona Németh's exhibition / Németh Ilona kiállításának három közép-európai változata / Tri stredoeurópske varianty vystavy Ilony Németh*. Ed. by Edit ANDRÁS. Bratislava, Kalligram, 2013. 181–191; 261–269; 340–348.

Hungary in Focus: Conservative Politics and Its Impact on the Arts. Introduction. A Forum. *Artmargins online* 2013. ([http://www.artmargins.com/index.php/5-inter-](http://www.artmargins.com/index.php/5-inter-views/721-hungary-in-focus-forum)

[views/721-hungary-in-focus-forum](http://www.artmargins.com/index.php/5-inter-views/721-hungary-in-focus-forum)) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

The (ex)Eastern Bloc's Position in the New Critical Theories and in the Recent Curatorial Practice. In: *Vector* 2013. 43–51.

Whose Nostalgia is Ostalgia? An Eastern Europe and Former Soviet Republics Survey Exhibition in the New Museum, New York. In: *Curating 'Eastern Europe' and Beyond: Art Histories through the Exhibition*. Ed. by Maria ORIŠKOVÁ. Bratislava–Frankfurt am Main, Veda, SAS Publishing House, Slovak Academy of Sciences & Peter Lang International Academic Publishers, 2013. 165–171.

Vigorous Flagging in the Heart of Europe: The Hungarian Homeland under the Right-Wing Regime. *E-flux journal* (New York), 2014. no. 57. (<http://www.e-flux.com/journal/vigorous-flagging-in-the-heart-of-europe-the-hungarian-homeland-under-the-right-wing-regime/>) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

Hungary – A Post-Socialist Conflict Zone. A report from Hungary. In: *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture. Special Issue on the State of Art Criticism in Europe*. 2014. május, 66.

In the Heart of Europe: Hungarian Tapestry Art. 2014. *TEx@ATA* ([http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex\\_ata/in-the-heart-of-europe-hungarian-tapestry-art-2/](http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_ata/in-the-heart-of-europe-hungarian-tapestry-art-2/)) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

## APOR ESZTER

Cat. 016–019, 023, 071–072, 129, 131. In: *Cat. Hungarian Aristocracy, Seoul* 2013. 40–43/236–237; 48/238; 64–66; 104–105/246–247; 172/256; 178/257 (koreai és angol kétnyelvű kiadvány).

## BALLA GABRIELLA

Manifattura di Pesaro: Piatto con lo stemma di re Mattia e della regina Beatrice, con l'allegoria della Verginità; Manifattura di Pesaro: Piatto con lo stemma di re Mattia e della regina Beatrice, con l'allegoria della Fertilità. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 176–177. Cat. 47; 178–179. Cat. 48.

## BARKI GERGELY

Die Aktgrafiken der Acht (A Nyolcak). In: *Die Acht – Der Akt* 2012. 20–44.

(Rockenbauer Zoltánnal közösen:) Von der fauvistischen Anfängen zu den „Neuen Bildern“, 1905–1910; A Nyolcak auf dem Vormarsch, 1911; Die letzten Tage von A Nyolcak, 1912–1919; Biografien: Róbert Berény, Béla Czóbel, Dezső Orbán, Lajos Tihanyi. In: *Die Acht – A Nyolcak* 2012. 28–71; 74–129; 132–177; 180; 184; 190; 194.

La première avant-garde hongroise: du fauvisme au groupe des Huit; Róbert Berény: Autoportrait en haut-de-forme, 1907; Vilmos Perltrott-Csaba: Autoportrait avec statue, vers 1910; Róbert Berény: Dans la rue, 1906; Béla Czóbel: Jeune fille au bord du lit, 1905; Béla Czóbel: Coin du marché, dit aussi Place Edgar-Quinet, 1905; Béla Czóbel: L'Homme au chapeau de paille, vers 1907; Béla Czóbel: Garçons assis, 1907; Béla Czóbel: Nus dans la forêt, non daté (vers 1904 ou 1907); Róbert Berény: Portrait de Leó Weiner, 1911; Róbert Berény: Femme assise dans un fauteuil, 1912; Róbert Berény: Idylle (Composition), 1911; Róbert Berény: Idylle, esquisse, 1911; Aux armes! Aux armes!, 1919. In: *Allegro Barbaro* 2013. 73–84; 132–133, 152–153, 154–155, 156–157, 198–199, 200–201, 224–225, 226–227, 228–229, 234–235.

The Steins and the Hungarians. *RIHA Jorنال: Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, 2014. 0090 (<http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-apr-jun/barki-the-steins>) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

## BEKE LÁSZLÓ

CIHA – Object or Subject? In: *CIHA 2012 Nürnberg Abstracts* 2012. 259.

CIHA – Object or Subject? In: *CIHA 2012 Nürnberg Proceedings* 2013. Part 4. 1486–1487.

Bevezető. In: *Sylvester Katalin*. Kiállítási katalógus, Magyar Intézet, Párizs. 2013. (angolul és franciául is)

A film by Ivan Ladislav Galeta: Water Pulu 1869–1896. In: *Krajolik nulte točke / Zero-point landscape / A nullpont tájképe*. Ed. by Tihomir MILOVAC–Ivan Ladislav GALETA. Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2013. 124–136.

## BÉKÉS ENIKŐ

Maestro lombardo: Ritratto di Mattia Corvino; (Tóth Csabával közösen:) Ignoto maestro italiano: Medaglia di Galeotto Marzio; Ritratti "all'antica" ed emblemi di Mattia Corvino. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 62–63. Cat. 13; 107. Cat. 22; 148–151.

## BENCZE ÁGNES

The Coroplastic Collection of the Museum of Fine Arts in Budapest. *Newsletter of the Coroplastic Studies Interest Group (USA)*, 7 (winter). 2012. 19–20. (<http://www.coroplastics-studies.org/images/pdfs/CSIG%20News,%20January%202012.pdf>) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

*Physionomies d'une cité grecque: Développements stylistiques de la coroplastie votive archaïque de Tarente*. Naples, Centre Jean Bérard, 2013.

Faux ou original grec « hors normes »?: La protomé Tyszkiewicz reconsidérée. *Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi* (Milano), 43. 2014. 65–74.

Art and Craft in Archaic Sparta. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, 2014. ([http://www.metmuseum.org/toah/hd/spar/hd\\_spar.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/spar/hd_spar.htm)) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

## BICSKEI ÉVA

Hóra, János Alajos. In: *AKL LXIV*. 2012. 479.

Hongrie – Artistes [XIX<sup>e</sup> siècle]. In: *Dictionnaire universel* 2013. II. 2015–2017.

## BODNÁR SZILVIA

Hans von Aachen: Rudolf II. [SzM G Inv. 310.]; Matthias Gundelach: Merkur und Herse [SzM G Inv. 81.]; Joseph Heintz: Allegorie [SzM G Inv. 82.]; Hans Hoffmann: Engelskopf [SzM G Inv. 139.]; Aegidius II. Sadeler: Kaiser Rudolf II [SzM G Inv. 65.321.]; Aegidius II. Sadeler: Hermathena (Cursus) Kaiser Rudolf II [SzM G Inv. 33.171.]; Aegidius II. Sadeler: Diana und Aktaeon [SzM G Inv. 4861.]; Tobias Stimmer „Justitia” [SzM G Inv. 258.]; Hermann Weyer: Christus und Kreuz [SzM G Inv. 502.]. In: *Kat. Linz* 2012. 104–105. Kat. 1. 9; 254. Kat. 6. 6.11; 254–255. Kat. 6. 6. 12; 255. Kat. 6. 6. 13; 265. Kat. 6. 6. 28; 265. Kat. 6. 6. 29; 266. Kat. 6. 6. 30; 270–271. Kat. 6. 6. 38; 272. Kat. 6. 6. 41.

## BODÓ PÉTER

Sándy Gyula korai építésze. In: *Táguló horizont* 2013. 143–156.

## BOLONYAI GÁBOR

Naldo Naldi: De laudibus augustae bibliothecae ... In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 202–203. Cat. 60.

## BORECKZY ANNA

Motivwanderungen in Mitteleuropa oder die „Montage” im Mittelalter. Das Beispiel der „hierarchischen” Verkündigung aus den Budapester Concordantiae caritatis. In: *Inspiration – Rezeption. Böhmisches Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts*. Hg. von Susanne RISCHPLER–Maria THEISEN. (Codices Manuscripti, Supplementum VI.) Purkersdorf, Verlag Brüder Hollinek, 2012. 33–44.

Vienna: 1413. The Workshop of the Budapest Concordantiae Caritatis. In: *CIHA Maribor* 2012. 281–291.

The Wanderings of King Apollonius of Tyre in the Realm of Imaginations. Late Medieval Visual Narratives from a Late Antique Perspective. In: *Res gestae – res pictae. Epen-Illustrationen des 13. bis 15. Jahrhunderts*. Hg. von Constanza CIPOLLARO–Maria THEISEN. (Codices Manuscripti, Supplementum IX.) Purkersdorf, Hollinek, 2014. 78–91.

## BRANCZIK MÁRTA

Planning of standardized housing types in Hungary in 1948–1960. In: *Mass Housing. Architektúra & urbanizmus, Journal of architectural and town-planning theory* (Bratislava), 46. 2012. 3–4. 180–193.

(Fehérvári Zoltánnal és Prakfalvi Endrével közösen:) Der MÁVAUT Busbahnhof auf dem Erzsébet tér / The MÁVAUT bus station on Erzsébet tér. In: *Ungarn – Bauten* 2014. 66–95.

## BRUNNER ATTILA

Ödön Lechner: The Man, the Architect / Ödön Lechner: l'home, l'architecte. *coupDefouet* (Barcelona), 23. 2014. 2–11.

## BUBRYÁK ORSOLYA

The Treasures of Countess Erzsébet Rákóczi (1654–1707). In: *Women patrons and collectors*. Ed. by Susan BRACKEN–Andrea M. GÁLDY–Adriana TURPIN. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012. 83–100.

Kaiserkreuz für Kaisersberg: Ein Pfandleihgeschäft zwischen Kardinal Thomas Bakócz und dem Hause Habsburg. In: *Wiener Archivforschungen: Festschrift für den ungarischen Archivdelegierten in Wien, István Fazekas*. Hg. von Zsuzsanna PERES–Zsuzsanna CZIRÁKI–Anna FUNDÁRKOVÁ–Orsolya MANHERCZ–Márta VAJNÁGI. Wien, Institut für Ungarische Geschichtsforschung in Wien – Ungarische Archivdelegation beim Haus-, Hof- und Staatsarchiv, 2014. (Publikationen der Ungarischen Geschichtsforschung in Wien, 10.) 41–50.

Rahmenbedingungen für Kunst und Kultur im Königreich Ungarn im 17. Jahrhundert. In: *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, I. Hg. von Karl MÖSENER–Michael THIMANN–Adolf HOFSTETTER. Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2014. 160–176.

## CSÁKI TAMÁS

Béla Lajta: a l'avantgarde de l'Art Nouveau de Budapest / Béla Lajta. Avant-gardist of Budapest Art Nouveau. *coupDefouet* (Barcelona), 22. 2013. 48–53.

El llegat d'Ödön Lechner en l'arquitectura del seu temps / Ödön Lechner's Legacy in the Architecture of his Time. *coupDefouet* (Barcelona), 23. 2014. 26–35.

Lajta Béla és Zenta. *Helyismereti Almanach* 7. Szerk. MOLNÁR Tibor–PEJIN Attila. Zenta, Dudás Gyula Múzeum- és Levéltárbarátok Köre, 2012. 83–123.

Planning a modern market town with a historical atmosphere. The reconstruction of Gyöngyös, Hungary after the fire of 1917. In: *Cities & Societies in Comparative Perspective*. 11<sup>th</sup> International Conference on Urban History. Prague, European Association for Urban History, 2012. (Megjelent a konferencia digitálisan kiadott közleményei között.)

## CSORBA CSILLA

Ács, Irén; Blüh, Irén (Irena Blühova). In: *Dictionnaire universel* 2013. I. 39; 562; Hongrie – Photographes [XX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle]; Kandó, Ata (Görög Etelka); Kárász, Judit; Keleti, Éva; Landau, Ergy (Erzsi); Laub, Juci; Máté, Olga; Plachy, Sylvia. In: *Dictionnaire universel* 2013. II. 2027–2028; 2246–2247; 2258; 2283; 2451; 2481; 2821–2822; 3471; Révai, Ilka; Szilágyi, Lenke. In: *Dictionnaire universel* 2013. III. 3649–3650; 4181.

## DOBOS ZSUZSANNA

Giovanni Battista Pittoni: Natività [SzM K Inv. 52.209]. In: *Cat. Bambini e il cielo* 2012. 184–185. Cat. 12.

Giovanni Francesco Barbieri, detto Guercino: Flagellazione di Cristo [SzM K Inv. 4225]; Jusepe de Ribera „Il martirio di Sant'Andrea” [SzM K Inv. 523]. In: *Cat. Raffaello verso Picasso* 2012. 221, 326. Cat. 13.; 239, 334. Cat. 29.

Annibale Carracci, Cristo e la samaritana; Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano, Salita al Calvario; Paolo Caliari, detto Veronese, Crocifissione; Ambrogio da Fossano, detto Bergognone, Compianto sul Cristo morto; Jacopo Robusti, detto Tintoretto, Ercole scaccia il fauno dal letto di Onfale. In: *Cat. Tutankhamon Caravaggio Van Gogh* 2014. 502. Cat. 31; 504. Cat. 34; 505. Cat. 36; 506–507. Cat. 38; 510–511. Cat. 45.

## ÉBLI GÁBOR

Universal Culture and National Identity: The Configuration of National Museums in Nineteenth-Century Hungary. In: *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June – 1 July & 25–26 November 2011*. Ed. by Dominique POULOT–Felicity BODENSTEIN–José María Lanzarote GUIRAL. *EuNaMus Report* No. 4, Linköping University Electronic Press (Linköping Electronic Conference Proceedings, No. 78), 2012. 373–386. <http://www.ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf>. Letöltés dátuma: 2016. július 18.

## ECSÉDY ANNA

Hofstädter (Hofstedter, Hoffstedter, Hofstetter), Christoph Carl von. In: *AKL LXXIV*. 2012. 539.

Andrea Cejka mit Recherchen von Anna Ecsedy: Der Schlossgarten Draßburg. In: *Historische Gärten und Parks in Österreich*. Hg. von Christian HLAVAC–Astrid GÖTTSCHE–Eva BERGER. (Österreichische Gartengeschichte. Herausgegeben von der Österreichischen Gesellschaft für historische Gärten. I.) Wien–Köln–Weimar, 2012. 26–32.

## EMBER ILDIKÓ

Otto van Veen: Allegorie auf den Umgang des Menschen mit Lasten und Tugenden [SzM K Inv. 78.2]; Philips de

Marelier zugeschrieben: Blumenstrauß in einer Vase [SzM K Inv. 6527]; Christiaan van den Perre (?): Stilleben mit Kostbarkeiten und Schuldbriefen (im Hintergrund der Tod des reichen Mannes) [SzM K Inv. 61.5]; Tobias Verhaecht „Gebirgslandschaft“ [SzM K Inv. 54.1774]. In: *Kat. Linz* 2012. 192–193. Kat. 6. 1. 17; 201. Kat. 6. 2. 4; 202. Kat. 6. 2. 5; 245. Kat. 6. 5. 8.

## ENDRŐDI GÁBOR

Dürer's Designs for the Fugger Epitaphs in Augsburg and the Detours of the Autonomous Art of Drawing. In: *CIHA 2012 Nürnberg Abstracts* 2012. 182.

Dürers Entwürfe für die Augsburger Fuggerepitaphe und die Umwege der autonomen Zeichenkunst. In: *CIHA 2012 Nürnberg Proceedings* 2013. Part 3. 1016–1020.

## FALUDY JUDIT

Csaky, Mariane. In: *Dictionnaire universel* 2013. I. 1105; Háý, Ágnes; Hongrie – Art du textile [depuis 1970]; Kazovszkij, El (née Jelena Kazovszkaja). In: *Dictionnaire universel* 2013. II. 1935; 2015; 2280; Mark, Anna (née Anna Márkus); Schaár, Erzsébet; Szij, Kamilla. In: *Dictionnaire universel* 2013. III. 2787; 3879–3880; 4180–4181

## FARBAKY PÉTER

The Sterile Queen and the Illegitimate Son: Beatrice of Aragon and John Corvinus's Rivalry at Matthias Corvinus's Court. In: *Kniha Ivo Hlobila* 2012. 419–428.

(Pócs Dániellel, Magnolia Scudierivel és Lia Brunorival közösen:) Introduzione alla mostra. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 17–19.

Michael Wolgemuth–Wilhelm Pleydenwurff: Veduta della città di Buda; Pittore austriaco o dell'Italia settentrionale: Ritratto di Giovanni Corvino. Il ruolo della teoria e della prassi dell'architettura rinascimentale nella rappresentanza del potere di Mattia Corvino. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 56–57. Cat. 8; 334–335. Cat. 91; 118–125.

## FARBAKYNÉ DEKLAVA LILLA

Maquette of the Church of Our Lady in Buda Castle: An Unrealized Plan Variant. In: *CIHA 2012 Nürnberg Posters* 2012. 44–45.

## FEHÉR DÁVID

A festészet árnyai (Batykó Róbert). In: *Róbert Batykó*. Amsterdam, Marian Cramer Projects 2014. o. n.

Myšlienky o prenoše. Poznámky ku konceptuálnemu umeňiu Gábora Attalaiho. *Galéria* 2012–2013. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. 2014. 30–51.

## FEHÉRVÁRI ZOLTÁN

(Prakfalvi Endrével közösen:) Ungarische Architektur 1945–1959. Eine Skizze der Epoche / Hungarian architecture 1945–1959. Periodization outline; (Branczik Mártával és Prakfalvi Endrével közösen:) Der MÁVAUT Busbahnhof auf dem Erzsébet tér / The MÁVAUT bus station on Erzsébet tér; (Prakfalvi Endrével közösen:) Das Synchronisierungsinstitut des Pannonia Filmstudios / The Institute of Synchronization of the Pannonia Filmstudios. In: *Ungarn – Bauten* 2014. 18–65; 66–95; 97–123.

## FÉNYES GABRIELLA

Bottega di Buda (?): Frammenti di pavimento in maiolica. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 180–181. Cat. 50–51.

## FERKAI ANDRÁS

Villa Architecture between the Two World Wars. In: *Great villas of Hungary*. Ed. by Antal PUHL. Prague, Foibos Bohemia, 2013. 97–152.

City Analysis: Social Commitment or Cold Professionalism? The Case of Hungary. In: *Atlas of the Functional City: CIAM 4 and Comparative Urban Analysis*. Ed. by Gregor HARBUSCH–Bruno MAURER–Muriel PÉREZ–Kees SOMER–Daniel WEISS. Bussum, THOTH Publishers, 2014. 222–233.

In Search of a Forgotten Architect: Stefan Sebök 1901–1941 (book review). *Centropa* (New York), XIV. 2014. 2. 218–220.

## FORGÁCS ÉVA

The Bauhaus and Hungary's Émigré Artists' Last Illusions of Modernity. In: Lilly DUBOWITZ: *In Search of a Forgotten Architect: Stefan Sebök 1901–1941*. London, Architectural Association, 2012. 179–189.

Internationalists Spread Thin. The Hungarian Aspect 1920–1922. In: *Internationality and Internationalism in the European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*. Ed. by Hubert VAN DEN BERG–Lydia GLUCHOWSKA. Leeuven, Peeters, 2013. 145–164.

(Tyrus Millerrel közösen:) Modernist Magazines, Hungary. In: *The [Oxford] Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, III. *Europe 1880–1940*, 2. Ed. by Peter BROOKER–Andrew THACKER–Sacha BRU–Christian WEIKOP. Oxford, Oxford University Press, 2013. 1128–1156.

The Political Implications of the Avant-Gardes of Eastern Europe since 1945. In: *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*. Hg. von Wolfgang ASHOLT. Berlin–Boston, De Gruyter, 2014. 109–126.

How the New Left Invented East-European Art. In: *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der*

*Gegenwart*. Hg. von Cornelia KLINGER. (Wiener Reihe. Themen der Philosophie, 16.) Berlin, De Gruyter, 2014. 61–84.

Romantic Peripheries. In: *Decentering the Avant-Garde*. Ed. by Per BÄCKSTRÖM. Amsterdam, Rodopi, 2014. 55–74.

Modernism's Lost Future. *Filozofski Vestnik* (Ljubljana), XXXV. 2014. 2. 29–45.

Deconstructivist Constructivists in Hungary 1960–1990s. *Centropa* (New York), XIV. 2014. 2. 273–281.

ARTPOOL. A Radically Open *Wunderkammer* of Experimental Art. [www.artmargins.com](http://www.artmargins.com), 2014.

#### FÖLDI ESZTER

Les Vierges et Les Tombeaux. Une coopération entre József Rippl-Rónai, James Pitcairn-Knowles et Siegfried Bing. In: *Bruxelles, convergence des arts*. Sous la direction de Malou HAINE–Denis LAOUREUX en collaboration avec Sandrine THIÉFFRY. Bruxelles, Édition Vrin, 2013. 53–69.

#### GÁLOS MIKLÓS

Rom über den Alpen. Römische Referenzen des nördlichen Manierismus. In: *Kat. Linz* 2012. 73–82.

#### GELLÉR KATALIN

Symbolista Mednyánszky (A szimbolista Mednyánszky / Mednyánszky, The Symbolist (szlovák, magyar és angol nyelvű katalógus). In: *Mednyánszky zo zbierky Dr. Lea Ringwalda*. Ed. by Július BARCZI. Bratislava, SOGA, 2012. 42–54.

Dénes, Valéria; Ferenczy, Noémi. In: *Dictionnaire universel* 2013. I. 1209; 1538; Gedő, Ilka; Gráber, Margit; Hongrie – Artistes [début du XX<sup>e</sup> siècle]; Korb, Erzsébet; Kovács, Margit; Kövesházi Kalmár, Elza; Modok, Mária. In: *Dictionnaire universel* 2013. II. 1712; 1802–1803; 2017–2018; 2365–2366; 2377; 2378–2379; 2975.

San i vizija – Atila Šaši it Geza Čat. Álom és vízió – Sassy Attila és Csáth Géza. In: *Putevi kulture – secesija / Kulturális utak – szecesszió* (az azonos című konferencia tanulmánykötete) Subotica / Szabadka, k. n. 2014. 7–21.

#### GERGELY MARIANN

Ungāru modernisma virzieni mākslā no 1900. gadalīdz 20. gs. 20. gadubeigām / Modern Hungarian Art Movements from the Early 1900s to the End of the 1920s. In: 1914 2014. 139.

#### GERSZI TERÉZ

Denys Calvaert, genannt Dionisio Fiammingo: Christi Himmelfahrt [SzM G Inv. 66.23]; Jan Harmensz. Muller: Merkur und Psyche [SzM G Inv. 32.933]; Jan Harmensz. Muller: Apollo [SzM G Inv. 33.932]; Jan Harmensz. Muller: Amor und Psyche

[SzM G Inv. 32.946]; Aegidius II. Sadeler: Triumph des Wissens [SzM G Inv. 33.175]; Aegidius II. Sadeler: „Narziss” [SzM G Inv. 30.073]; Aegidius II. Sadeler: Herkules und Omphale [SzM G Inv. 30.072]; Jan (Hans) Speckaert: Tod des Adonis [SzM G Inv. 1371]; Jan (Hans) Speckaert: Die Sintflut [SzM G Inv. 1371]; Frederick van Valckenborch: Andromeda [SzM G Inv. 1417]. In: *Kat. Linz* 2012. 248. Kat. 6. 6. 3; 255–256. Kat. 6. 6. 14; 256–257. Kat. 6. 6. 15; 257. Kat. 6. 6. 16; 266–267. Kat. 6. 6. 31; 267–268. Kat. 6. 6. 32; 268. Kat. 6. 6. 33; 269–270. Kat. 6. 6. 36; 270. Kat. 6. 6. 37; 271. Kat. 6. 6. 39.

#### GONDA ZSUZSA

Hendrik Goltzius: Der Fahnenenträger [SzM G Inv. 30.308]; Hendrik Goltzius: Demogorgon, der Vater der Götter in der Höhle der Ewigkeit [SzM G Inv. 30.368]; Hendrik Goltzius: Tantalos [SzM G Inv. 30.385]; Hendrik Goltzius: Ikaros [SzM G Inv. 30.386]; Hendrik Goltzius: Phaëton [SzM G Inv. 30.387]; Hendrik Goltzius: Ixion [SzM G Inv. 30.388]; Pieter Perret: Allegorie der Malerei (Apelles malt Alexander den Großen [SzM G Inv. 33.103]. In: *Kat. Linz* 2012. 250–251. Kat. 6. 6. 8; 251. Kat. 6. 6. 9; 252–253. Kat. 6. 6. 10a–d; 262–263. Kat. 6. 6. 24.

#### GOSZTOLA ANNAMÁRIA

Hans von Aachen: Bacchus mit Satyr [SzM K Inv. 996]; Bartholomäus Sranger: Diana (Luna) [SzM K Inv. 73.12]; Jan van Horst: Marktszene [SzM K Inv. 88.2]; Johann König: Die Heilige Familie mit der Heiligen Anna [SzM K Inv. 83.6]; Gillis Mostaert: Im Bordell (Ruhe auf der Flucht nach Ägypten?) [SzM K Inv. 4067]; Nicolas Neufchâtel: Weibliches Bildnis [SzM K Inv. 358]; Joachim Beuckelaer zugeschrieben: Die Anbetung der Hirten [SzM K Inv. 4071]; Abraham Gowaerts: Waldlandschaft mit Fluss [SzM K Inv. 379]; Roelandt (Roelant) Savery: Landschaft mit Löwen, die eine Kuh zerfleischen [SzM K Inv. 62.14]; Frederick van Valkenborch: Pilger vor einer Waldkapelle [SzM K Inv. 60.14]; Frederick van Valkenborch: Bauernhäuser im Gewitter [SzM K Inv. 63.1]. In: *Kat. Linz* 2012. 175. Kat. 6. 1. 1; 188. Kat. 6. 1. 14; 209. Kat. 6. 3. 5; 211–212. Kat. 6. 3. 6; 212–213. Kat. 6. 3. 8; 215. Kat. 6. 3. 10; 218. Kat. 6. 4. 2; 241. Kat. 6. 5. 4; 243. Kat. 6. 5. 6; 244. Kat. 6. 5. 7a–b.

#### GÖDÖLLE MÁTYÁS

Cat. 002–007, 010–015, 020, 064–065, 130. In: *Cat. Hungarian Aristocracy, Seoul* 2013. 19–25/233–234; 32–39/235–236; 44/237; 95–97/245; 173/256. (koreai és angol kétnyelvű kiadvány)

#### GULYÁS BORBÁLA

Transformation of a Manuscript by George Bocskay: Imitating Roman Epigraphy as Writing Model Book. In: *CIHA 2012 Nürnberg Posters* 2012. 54–55.

„gegen den Bluedthunden und Erbfeindt der Christenheit”, Thematisierung der Türkengefahr in Wort und Bild an den höfischen Festen der Habsburger in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: *Türkenkriege und Adelskultur in Ost-*

- mitteleuropa vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Hg. von Robert BORN–Sabine JAGODZINSKI. (Studia Jagellonica Lipsiensia, 14.) Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2014. 217–236.
- GULYÁS DOROTTYA  
Szobrászat a magyarországi művésztelepeken a XX. század elején. In: *Tágló horizont* 2013. 199–212.
- Ferenczy Béni bécsi tevékenysége / Béni Ferenczys Wiener Jahre. In: *A Hagenbund magyarjai / 6 Ungarn aus Hagenbund*. Ausstellungskatalog. Wien–Győr, Balassi Institut–Collegium Hungaricum–Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, 2015. 74–91.
- HABA PÉTER  
Pavilion Architecture in Hungary between 1957 and 1970. Structural Aesthetics, Technological Innovation, Politics. *Centropa* (New York), 13. 2013. 1. 64–82.
- (Simon Mariannal közösen:) Difficult Person for Socialism: Elemér Zalotay and his Strip Building. In: *Architecture and the Paradox of Dissidence*. Ed. by Ines WEIZMAN. Routledge, Abingdon–Oxford, 2013. 45–58.
- Zur Geschichte des IPARTERV. In: *Architektur und Konstruktion 4: Technik & Systeme*. Hg. von Markus PETER–Peter MÄRKLI. ETH (Eidgenössischer Technische Hochschule), Zürich, 2013. 87–89.
- Autonomous universality. Attempts at systematization in Hungarian industrial architecture in the early Kádár period. *Architektúra & Urbanizmus* (Bratislava), 48. 2014. 3–4. 178–201.
- HADIK ANDRÁS  
Einleitung / Introduction; Nationale und volkstümliche Einflüsse in der ungarischen Baukunst der 1940er und 1950er Jahre / National und Traditional influences in Hungarian architecture in the 1940's and 1950's. In: *Ungarn – Bauten* 2014. 11–15; 124–135.
- HESSKY ORSOLYA  
München und die Kunst in Ostmitteleuropa 1850–1904. Zu den München-Ausstellungen 1990–2010. *Galéria 2009. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. Bratislava, 2010.
- Orient vor der Schwelle – österreichische Künstler in Ungarn. In: *Orient & Okcident. Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen*. Hg. von Sabine GRABNER. Ausstellungskatalog. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2012. 119–127.
- Die Zeitschrift Jugend und ihre ungarischen Mitarbeiter. In: *Ateny nad Izara. Malarstwo monarchijskie*. Red. Eliza PRASZYŃSKA. Suwałki, Studia i szkice, 2012. 135–144.
- HORNYIK SÁNDOR  
Alternative Time Travelers: Post-Communism, Figurativeness and Decolonization. In: *Vector* 2013. 70–79.
- JÉKELY ZSOMBOR  
Artisti fiorentini nel regno d'Ungheria nel periodo di re Sigismondo di Lussemburgo (1387–1437). In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 82–85.
- Les ateliers de peinture murale en Transylvanie autour de 1400. *Ars Transsilvaniae* (Cluj-Napoca–Bucuresti), 23. 2013. (Volum dedicata aniversarii Academicianului Marius Porumb la 70 de ani) 31–54.
- Masolino in Hungary. In: *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*. Ed. by Machtelt ISRAËLS–Louis A. WALDMAN. Florence–Cambridge (MA), 2013. (Villa I Tatti Series) 111–118, 765–766.
- Ein versunkene Welt. Kunst in Ungarn zur Zeit des Konzils von Konstanz; [Zwei] Wappenbriefe; Memmling-Teppich. In: *Kat. Konstanzer Konzil* 2014. 45–47; 310–311. Kat. 215 b–c; 353. Kat. 245.
- Modern Art: Collecting Art Nouveau at Budapest around 1900. *Uncommon Culture* (Torun), 4. 2014. 1–2 (7–8). 112–119.
- JERNYEI KISS JÁNOS  
Pozzos Erbe im Spätwerk von Maulbertsch. Bildrhetorik, Bildsyntax, religiöse Erfahrung in den Fresken der 1770er Jahren. In: *Andrea Pozzo* 2012. 123–128.
- Ingeniosa divinae Providentiae symbola: Die Wand- und Deckengemälde von Franz Anton Maulbertsch im Festsaal des Bischofspalastes in Szombathely / Steinamanger. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42. 2014. 181–211.
- „Deludat oculos”: Die Dekoration der Jesuitenkirche zu Székesfehérvár. *Ars* (Bratislava), 47. 2014. 51–61.
- JUNGHAUS TÍMEA  
Damian Le Bas. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romow w Polsce* (Oświęcim), N° 5. 2012. 64–73.
- Europas Unerfülltes Versprechen: Das Unfertige Denkmal für die im Nationalsozialismus Ermordeten Sinti und Roma Europas. In: *Das Schwarze Wasser: Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma*. Hg. von Lith BAHLMAN–Moritz PANKOK–Matthias REICHELT. Berlin, Edition Braus, 2012. 73–84.
- Kiba Lumberg: Czarny Motyl. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romow w Polsce* (Oświęcim), N° 7. 2012. 71–81.



Roma – The “Unpredictable” European Outcast. In: *Utopia of alliances, conditions of impossibilities and the vocabulary of decoloniality*. Ed. by Editorial Group for Writing Insurgent Geneologies. Wien, Löcker Wissenschaft, 2013. 184–193.

Serge Poliakoff, abstrakcja liryczna. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), N° 9. 2013. 70–83.

Tibor Balogh pierwszy „artysta oficjalny”. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), N° 10. 2013. 74–81.

Obraz i podobieństwo. Rozważania o Romach w sztuce i sztuce Romów. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), N° 12. 2013. 8–25.

“Yours Is an Optimistic Scenario” – A Conversation Between Tímea Junghaus and Maria Hlavajova. In: Albert ATKIN–Huub VAN BAAR–Damian James LE BAS–Delaine LE BAS–Zygmunt BAUMAN–Ethel BROOKS–Āgnes DARÓCZI–Toniz GATLIF–Cécile KOVÁCSHÁZY–Alex LYKIDIS–Ian HANCOCK–Sanja IVEKOVIC–Tímea JUNGHaus–Bonaventura SOH BEJENG NDIKUNG–Regina RÖMHILD–Salman RUSHDIE–Mike SELL: *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Ed. by Daniel BAKER–Maria Hlavajova. Utrecht–Amsterdam, BAK – basis voor actuele kunst, 2013. 184–205.

Romska sztuka współczesna – rewolta podporządkowanych. In: Thomas ACTON–Daniel BAKER–Ethel BROOKS–Tomasz KOPER–Delaine LE BAS–Tímea JUNGHaus–Tomasz MALKOWSKI–Marcin SZCELINA: *Romano kher: O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*. Ed. by Monika WEYCHERT WALUSZKO. Warszawa, Zachęta–Narodowa Galeria Sztuki, 2013. 39–46.

Jolán Oláh: „Jesteśmy czymś więcej niż nasz ból”. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), N° 13. 2014. 72–85.

Sztuka aktywna Tamary Moyzes [interjú Tamarą Moyzesel]. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), N° 14. 2014. 70–81.

Ceija Stojka. Auschwitz tylko śpi. *Dialog Pheniben. Kwartalnik Stowarzyszenia Romów w Polsce* (Oświęcim), N° 16. 2014. 66–85.

Auschwitz schläft nur – Die Kunst der Ceija Stojka / Auschwitz is Only Sleeping – The Art of Ceija Stojka / Auschwitz feri sovel – I Ceija Stojka taj laki arta. In: *Ceija Stojka (1933–2013). Sogar der Tod hat Angst vor Auswitz / Even Death is Terrified of Auswitz / Vi o merimo daral katar o Auswitz*. Hg. von Lith BAHLMANN–Matthias REICHELT. Ausstellungs-

katalog, Berlin–Ravensburg. Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2014. 249–261/424–429/452–457.

Reconciliation – The memory of the Roma Holocaust in Contemporary Art. In: Ethel BROOKS–Artur JAWORSKI–Tímea JUNGHaus–Jacek MAŚLANKIEWICZ–Andrzej MIRGA: *Zaliki-erdo Drom: przerwana podróż / Interrupted Road: Małgorzata Mirga-Tas, Krzysztof Gil, Marcin Tas*. Warszawa, Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków, 2014. 36–40.

Globalni nomadzi, wędrowni mieszkańcy i wiara współczesnego wyrzutka / Global Nomads, Wandering Hybrids and the Faith of the Contemporary Outcast. In: *Tajsa*. Ed. Katarzyna ROJ–Joanna SYNOWIEC. Tarnów, BWA w Tarnowie, 2014. 93–122.

#### KÁRPÁTI ZOLTÁN

Survival of a tradition: the Budapest Animal Model-Book [SzM G Inv.1918-482]. In: *From pattern to nature in Italian Renaissance drawings: Pisanello to Leonardo*. Proceedings of the international conference held at the Dutch University Institute for Art History, Florence, 6–7 May 2011 Ed. by Michael W. KWAKKELSTEIN–Lorenza MELLI. (Italia e il Paesi Bassi, 9.) Firenze, Centro Di, 2012. 50–73.

Federico Barocci: Die Verkündigung [SzM G Inv. 71411]; Ugo da Carpi: Diogenes [SzM G Inv. 6153]; Battista Franco, Il Semolei: Der Tag (Giorno) [SzM G Inv. 67.34]; Lelio Orsi: Die Erschaffung der Welt [SzM G Inv. 58.1185]; Parmigianino, gen. Francesco Mazzola: Mariä Himmelfahrt, umgeben von acht Szenen aus dem Marienleben [SzM G Inv. 1893]; Parmigianino, gen. Francesco Mazzola: Die Auferstehung Christi [SzM G Inv. 6282]; Bartolomeo Passarotti: Die persische Sibylle [SzM G Inv. 1790]; Perino del Vaga, eigentlich Piero Buonaccorsi: Der heilige Georg mit dem Drachen [SzM G Inv. 1794]; Pontormo, gen. Jacopo Carucci: Vier Sänger [SzM G Inv. 1927]; Lorenzo Sabatini: Die Blendung des Polyphem [SzM G Inv. 1968]; Francesco Salviati: Apollo und Pan [SzM G Inv. 2242]; Giovanni Battista Scultori: Mars und Venus [SzM G Inv. 5269]; Niccolò Vicentino nach Pordenone: Saturn [SzM G Inv. 6160]; Federico Zuccari: Allegorie des Glaubens [SzM G Inv. 2414]. In: *Kat. Linz* 2012. 247. Kat. 6. 1; 248–249. Kat. 6. 6. 4; 250. Kat. 6. 6. 7; 258. Kat. 6. 6. 17; 259–260. Kat. 6. 6. 20; 260. Kat. 6. 6. 21; 261. Kat. 6. 6. 22; 261–262. Kat. 6. 6. 23; 263. Kat. 6. 6. 26; 263–264. Kat. 6. 6. 27; 268–269. Kat. 6. 6. 34; 269. Kat. 6. 6. 35; 271–272. Kat. 6. 6. 40; 273. Kat. 6. 6. 42.

L'uso del disegno sottostante nella Madonna Esterházy. In: *Raffaello* 2014. 53–57.

#### KESERÜ KATALIN

Álarc nélküli bál. *Korunk* (Kolozsvár), III. folyam, 23. 2012. 9. 29–45.

A Kultúrpalota reprezentatív helyiségei. In: *A Marosvásárhelyi Kultúrpalota 1908–1913*. Szerk. ONIGA Erika. Marosvásárhely, Maros megyei Múzeum–Dr. Bernády György Közművelődési Alapítvány, 2013. 43–59. Az előcsarnok, A foyér-k; 69–87. A lépcsőház, A tükörterem; 97. A könyvtár.

Tradició i innovació: El Museu d'Arts Aplicades de Lechner / Folklore and Future: Lechner's Applied Arts Museum. *coup-Defouet* (Barcelona), 23. 2014. 20–25.

Kísérletek az őselemekkel. Jakobovits Márta keramikus-művész Emlékezés című kiállítása elé. *Várad*, XIII/7. (112. szám) 2014. 52–65.

#### KISS ERIKA

Cat. 036, 040–048, 073–089, 132–135, 143. In: *Cat. Hungarian Aristocracy, Seoul* 2013. 67/240; 371–77/241–242; 106–121/247–249; 179–182/257–258; 188/259. (koreai és angol kétnyelvű kiadvány)

The Way of Treasures: Augsburg–Vienna–Sárovar. In: *Barocke Kunst und Kultur im Donaauraum*, I–II. Hg. von Karl MÖSENER–Michael THIMANN–Adolf HOFSTETTER. Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2014. II. 558–567.

„...Derekas inuentalasnak regestruma” – Bethlen Gábor kincstára és kincsei. In: *Bethlen* 2014. 655–665.

#### KISS ETELE

So genannte Monomachos Krone des Konstantin IX. Monomachos. In: *Das goldene Byzanz und der Orient*. Schriftleitung: Falko DAIM. Ausstellungskatalog. Schallaburg, Schallaburg Kulturbetriebsges. m. b. H. in Kooperation mit dem Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz, 2012. 238. Kat. IV.2.

Brustkreuz; Fragmente eines Enkolpions; Corpus eines Kruzifixes. In: *Credo. Christianisierung Europas im Mittelalter*, II. Hg. von Christoph STIEGEMANN–Martin KROKER–Wolfgang WALTER. Ausstellungskatalog, Paderborn. Petersberg, Imhof Verlag, 2013. 549. Kat. 478, 479; 551. Kat. 482.

The Holy Crown of Hungary; A magyar koronázási jelvények. In: *Cat. Hungarian Aristocracy, Seoul* 2013. 18/263; 30. Cat. 001. (koreai és angol kétnyelvű kiadvány)

Pektorálni relikviařovi křiz [Vésztő]; Hlavice berli [Feldebőr]; Misa na omývání rukou [Bátmonostor]; Procesní křiz [Csajág]; Procesní křiz [Szerecseny]; Svícen ve tvaru Sirény [Hajdúhatház]. In: *Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300*. Ed. Dušan FOLTYN–Jan KLÍPA–Pavlna MASKOVÁ–Petr SOMMER–Vít VLNAS. Výstavní katalog. Praha, Národní galerie v Praze, 2014. 33. Kat. I.15; 81. Kat. II. 9; 293. Kat. VI. 11; 305. Kat. VI. 24; 306. Kat. VI. 25; 313. Kat. VI. 30.

#### KISS VIRÁG

A nagylőzsi Szent István templom. Az *opus spicatum* falazástechnika román kori építészetünkben. In: *Arhitectura religioasă* 2012. 119–149.

#### KOLLÁR CSILLA

Manifattura fiorentina su disegno di Antonio Pollaiuolo: Drappo del trono di re Mattia Corvino. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 64–65. Cat. 14.

Cat. 008–009, 024, 032–035, 037–038, 049–063, 095–098, 107, 127, 136–142, 144. In: *Cat. Hungarian Aristocracy, Seoul* 2013. 26–29/234; 49/238; 64–66; 68–70/241; 78–90/242–244; 126–128/250–251; 142/253; 169/256; 183–187; 189/258–259. (koreai és angol kétnyelvű kiadvány)

#### KOPÓCSY ANNA

Hongrie – Artistes [dans l'entre-deux-guerres]. In: *Dictionnaire universel* 2013. II. 2018–2019.

#### KOVÁCS ESZTER

Manifattura di Faenza (?): Piatto di maiolica con lo stemma dell'Ungheria. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 179. Cat. 49.

#### KOVÁCS IMRE

On the XIXth-century Reception History of Saint Francis: Liszt's 'Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi'. In: *Franz Liszt: Un musicien dans la société*. Ed. par Cornelia SZABÓ-KNOTIK–Laurence LE DIAGON–JACQUIN–Michael SAFFLE. Paris, Hermann, 2013. 125–141.

#### KOVÁCS S. TIBOR

Domenico da Sutri – ser Bernardo di silvano: Stocco benedetto del re ungherese Vladislao II. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 332–333. Cat. 90.

#### KRASZNAI RÉKA

Revue Beaux-arts (1923–1944). In: *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et critique d'art de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle – INHA* [az Institut national d'histoire de l'art online adatbázisa az AGORHA (Accès Global et Organisé aux Ressources en Histoire de l'Art) adatbázisközpontban]. A szöveg referenciakódja: INHA\_\_OEUVRE\_\_136522, © INHA. Internetes elérhetősége: <http://www.purl.org/inha/agorha/oo3/136522> [közzététel: 2012. június 18.]

L'Exposition rétrospective de Károly Ferenczy (1862–1917) [kiállítás-kritika]. *Le Magasin du XIX<sup>e</sup> siècle* (Lyon), 2012. 2. 173–175.

Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása [recenzió]. *Revue de l'art* (Paris), 180. 2013. 2. 83.

(Annabelle Mathiasszal és Rockenbauer Zoltánnal közösen:) Abécédaire. In: *Allegro Barbaro* 2013. 241–252.

Viktor Madarász, La Déploration de László Hunyadi (1859); Bertalan Székely, La Découverte du corps du roi Louis II (1860); Sándor Liezen-Mayer, Les Reines Marie et Elisabeth sur la tombe du roi Louis le Grand (1862); Gyula Benczúr, Les Adieux de László Hunyadi (1866) [műelemzések, leíró kartonok és művészéletrajzok]. In: *Cat. L'Invention du Passé* 2014. 283–285.

#### LIPTAY ÉVA

Representations of passage in ancient Egyptian iconography. In: *Body, Cosmos and Eternity. New Research Trends in the Iconography and Symbolism of Ancient Egyptian Coffins*. Ed. by Rogério Sousa. (Archaeopress Egyptology, 3.) Oxford, Archaeopress, 2014. 67–79.

#### LŐRINCZ VIKTOR OLIVÉR

The Art Object as Object of Property Law. In: *CIHA 2012 Nürnberg Posters* 2012. 74–75.

La symbolique juridique de la « Porta speciosa » de la cathédrale archiepiscopale d'Esztergom en Hongrie au XII<sup>e</sup> siècle. *Etudes d'histoire et des idées politiques* (Toulouse), 19. 2014. 241–260.

The Myth of Originality, the Copy, Reproduction, and the Multiple in Art History and the Western Legal Tradition – A Comparative Approach. In: *Between East and West: Reproductions in Art: Proceedings of the CIHA Colloquium in Naruto, Japan, 15th – 18th January 2013*. Ed. by Osano SHIGETOSHI. Kraków, IRSA Publishing House, 2014. 207–216.

#### LŐVEI PÁL

Some Figural Stone Carvings from the 13<sup>th</sup> Century in Hungary. In: *Mélanges Barral i Altet* 2012. 565–571.

A gyulafehérvári székesegyház főszentélye [Corul catedralei din Alba Iulia] Papp Szilárd (red.), Budapest, Teleki László Alapítvány, 2012, 260 p. + ill. [könyvismertetés]. *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica* (Alba Iulia), 17/II. 2013. 249–255.

Pamiatkové, muzeálne a galerijné zbierky v Maďarsku so slovacikálnym materiálom a ich katalógy a databázy. In: Juraj Šedivý a kolektív: *Latinská epigrafia. Dejiny a metodika výskumu historických nápisov zo Slovenska*. (Corpus Inscriptionum Slovaciae I.1 / Súpis nápisov zo Slovenska, I.1.) Bratislava, Univerzita Komenského v Bratislave, 2014. 147–155.

#### MARKÓJA CSILLA

„Du kriegst eine Geschmiert, dass Du gegen die Wand knallst...” Die Reanimation des Nádas-Erlebnisses – Über die Fotografie „Selbstbildnis mit Windorgel.” In: Péter NÁDAS: In der Dunkelkammer des Schreibens. Hg. von Matthias HALDEMANN. Zug, Kunsthaus Zug–Nimbus, Kunst und Bücher, 2012. 126–139.

#### MAROSI ERNŐ

Amour chevaleresque et salut dans deux peintures murales gothiques de Transylvanie. In: *Mélanges Barral i Altet* 2012. 705–713.

Susanne RISCPLER–Maria THEISEN (edd.), Inspiration – Rezeption. Böhmische Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts [könyvismertetés]. *Umění* (Praha), 60. 2012. 5. 425–427.

A létező Szent Korona mitizálása. In: *Mítoszaink nyomában*. Szerk. Kovács Kiss Gyöngy. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó–Korunk, 2013. 37–55.

Restoration as an Expression of Art History in Nineteenth-Century Hungary. In: *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*. Ed. by Patrick J. GEARY–Gábor KLANICZAY. Leiden–Boston, Brill, 2013. 159–187.

L'arte alla corte di Sigismondo di Lussemburgo. „Palatium, multum romane referens antiquitatis”. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 76–81.

Die Skulpturen von Buda im europäischen Kontext. In: 1414–1418. *Weltereignis des Mittelalters. Das Konstanzer Konzil, Essays*, Hg. von von Karl-Heinz BRAUN, Mathias HERWEG–Hans W. HUBERT–Joachim SCHNEIDER–Thomas ZOTZ. Darmstadt, Theiss Verlag–Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013. 175–181.

Unvollendet oder überarbeitet? Die Skulpturen von Sigismunds Schloss in Buda; Vier Köpfe aus dem Budapester Skulpturenfund. In: *Kat. Konstanzer Konzil* 2014. 48–49; 79–80. Kat. 17.a-d.

#### MENTÉNYI KLÁRA

Terrakotta als Baustoff der Architektur in Westtransdanubien und auf dem Gebiet des heutigen Burgenlandes. In: *Andreas Baumkircher Leben und Sterben im 15. Jahrhundert*. Hg. von Rudolf KROPF–Andreas LEHNER. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 144.) Eisenstadt, Burgenländischen Landesregierung, 2013. 62–64.

Klassisierend spätbarocke und klassizistische Bauarbeiten am Batthyány-Schloss in Körömend. In: *Die Familie Batthyány. Ein österreichisch-ungarisches Magnatengeschlecht vom Ende des Mittelalters bis zur Gegenwart*, II. Hg. von Rudolf KROPF, Red. Martin KRENN. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 146.) Eisenstadt, Burgenländischen Landesregierung, 2014. 271–290.

#### MÉRAI DÓRA

Gregorio di Lorenzo: Frammento di rilievo con figura muliebri. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 142–143. Cat. 34.

## MIKÓ ÁRPÁD

(Zuzana Ludikovával közösen:) Pohrebné miesta a náhrobné pamiatky Thurzovcov. In: *Thurzovci a ich historický význam*. Red. Tünde LENGVELOVÁ a kolektív. Bratislava, Spoločnosť Pro Historia, 2012. 165–184.

Attribuito a Giovanni Dalmata (Ivan Duknović): Ritratti a bassorilievo di re Mattia e della regina Beatrice; Amanuensi, miniatori e legatori alla corte reale di Buda. Note sui problemi della Biblioteca Corviniana; (Spekner Enikővel közösen:) La successione del trono: gli Jagelloni all'ombra dei turchi. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 166–169. Cat. 42–43; 308–313; 324–329.

Styl i napis. In: *Latinitas Hungarica. Łacina w kulturze węgierskiej*. Ed. Jerzy AXER–László SZÖRÉNYI. Warszawa, Wydział Artes Liberales UW–Wydawnictwo DiG, 2013. 37–68.

Mitra. In: *Kat. Konstanzer Konzil* 2014. 187. Kat. 117b.

Az erdélyi késő reneszánsz festészet kutatásának problémái. Adalékok Gyulafehérvári Pál deák (†1635) műveihez. In: *Bethlen* 2014. 647–654.

## NAGY ÁRPÁD MIKLÓS

The Phoenix class. Comm. ad Bonner, SMA IV 60–61. In: *The Campbell Bonner Magical Gems Database*, 2012. (<http://www2.szepmuveszeti.hu/talismans/pandecta/1105>) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

Daktylios pharmakites. Magical healing gems and rings in the Graeco-Roman world. In: *Ritual healing. Magic, ritual and medical therapy from antiquity until the early modern period*. Ed. by Ildikó CSEPREGI–Charles BURNETT. (Micrologus / Library, 48.) Firenze, Sismel–Edizioni del Galluzzo, 2012. 71–106. (<http://classics.mfab.hu/pegasos/lexikon.php?id=91>) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

(Véronique Dasennel közösen:) Le serpent léontocéphale Chnoubis et la magie de l'époque romaine impériale. In: *Ophiaca. Diffusion et réception des savoirs antiques sur les ophi-diens*. Réd. Barbara SÉBASTIEN–Jean TRINQUIER. *Anthropozoologica, bulletin de l'Association l'Homme et l'Animal, Société de Recherche Interdisciplinaire* (Paris, Museum national d'Histoire naturelle), 47. 2012. 1. 291–314.

Die Gemme des Crescentinius Benignus. Judaica auf kaiserzeitlichen Amuletten. In: *Im Licht der Menora. Jüdisches Leben in der römischen Provinz*. Hg. von Raphael GROSS–Svend HANSEN–Michael LENARZ–Patricia RAHEMIPOUR. Frankfurt, Campus Verlag, 2014. 331–343.

Étude sur la transmission du savoir magique. L'histoire post-antique du schéma anguipède (V<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles). In: *Les savoirs magiques et leur transmission de l'Antiquité à la Re-*

*naissance*. Éd. par Véronique DASEN–Jean-Michel SPIESER. Firenze, Sismel–Edizioni del Galluzzo, 2014. 131–155.

## NAGY MÁRTA

Church Images in a Saint Naum Engraving by Hristofor Zefar. In: *Sacred Space* 2014. 183–194.

## NOVÁKY ÁGNES

Herczeg, Klára; Herman, Lipót; Herpka, Károly. In: AKL LXXII. 2012. 136; 184; 324. Hibján, Sámuel; Hikisch, Rezső; Hild, Adalbert–Reinand, Georg Ignaz–Johann, József–Károly, Wenzel; Hincz, Gyula. In: AKL LXXIII. 2012. 84; 145–146; 155–157; 270–271. Hörger, Anton; Hofbauer, János; Hofrichter, József; Holló, László. In: AKL LXXIV. 2012. Horti, Pál; Hübner, Jenő; Hübner, Tibor; Hüttl, Dezső. In: AKL LXXV. 2012. Ilosvai Varga, István; Istókovich, Kálmán; Iványi Günwald, Béla. In: AKL LXXVI. 2012. Janzer, Frigyes; Járity, Józsa. In: AKL LXXVII. 2013. Jovánovics, György. In: AKL LXXVIII. 2013. Kádár, Béla; Kaesz, Gyula; Kass, János; El Kazovszkij. In: AKL LXXIX. 2013. Keleti, Gusztáv; Kerényi, Jenő; Kernstok, Károly; Kígyós, Sándor; Kmetty, János. In: AKL LXXX. 2014. Kont-raszt, László; Koós, Iván; Korniss, Dezső; Kovács, Margit. In: AKL LXXXI. 2014. Kubinyi, Anna; Kuchta, Klára; Kulinyi, István; Kungl, György; Lajta, Béla; Lajta, Gábor; Lakatos, Artúr. In: AKL LXXXII. 2014. Lammel, Ilona; Lantos, Ferenc; Lányi, Dezső; Lebó, Ferenc; Lechner, Jenő; Lechner, Ödön; Lehnhardt, Sámuel. In: AKL LXXXIII. 2014.

## NYÁRÁDI ANNA-MÁRIA

The Heftel Research Project. In: *CIHA 2012 Nürnberg Posters* 2012. 98–99.

## ORDASI ZSUZSANNA

Prefazione. In: *Un architetto ungherese a Roma. József Vágó 1920–1926*. A cura di Zsuzsanna ORDASI. Aracne, Roma, 2012. 7–9.

Il soggiorno romano di József Vágó. In: *Un architetto ungherese a Roma. József Vágó 1920–1926*. A cura di Zsuzsanna ORDASI. Aracne, Roma, 2012. 39–58.

Prefazione; Aspetti architettonici dello sviluppo di Budapest a cavallo dei secoli XIX e XX. In: Paolo CORNAGLIA: *Budapest. Architettura, città e giardini tra XIX e XX secolo*. Torino, Celid, 2013. 7–8; 41–45.

Internazionalismi e nazionalismi nell'arte ungherese all'epoca della Monarchia austro-ungarica. In: *Storia, letteratura, cultura dei popoli del Regno d'Ungheria all'epoca della Monarchia austro-ungarica (1867–1918)*. A cura di Roberto RUSPANTI. Ales-sandria, Edizioni dell'Orso, 2013. 287–302.

## PAPP GÁBOR GYÖRGY

Szárnovszky Ferenc. In: ÖBL XIV. Lief. 63. 2012. 118–119. Szász Gyula; Szécsi Antal (Anton); Sződy Szilárd; Telcs (Teltsch)

Ede (Eduard). In: ÖBL XIV. Lief. 64. 2013. 121; 134, 165; 232–233. Térey Gábor; Thék von Kisharda Endre. In: ÖBL XIV. Lief. 65. 2014. 253; 289–290.

## PAPP JÚLIA

Die häuslichen und gesellschaftlichen Räume des Familienlebens am Anfang des 19. Jahrhunderts im Spiegel zweier Buchillustrationsserien aus Wien. *Wiener Geschichtsblätter*, 67. 2012. 3. 275–293.

„...ist erzürnt, leidet, wie die Büste des 'tragischen Schillers'...” Heinrich Friedrich Füger: Das Porträt des János Batsányi. *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines – Gesellschaft für Landeskunde* (Linz), 158. 2013. 259–278.

The Practice of Collecting Antiques and Curiosities in Transylvania in the Eighteenth Century – Saxon Lutheran Pastor Laurentius Weidenfelder and his Ties to Other Enthusiasts. *Journal of the History of Collections* (Oxford), 25. 2013. 3. 373–389.

John Brampton Philpot's photographs of fictile ivory in the Hungarian National Museum. *RIHA Journal: Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, 2014. 0091. (<http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-apr-jun/papp-philpot/>) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

OPTIMO PRINCIPI RESTITUTORI DACIAE. Angaben zur bildlichen Darstellung eines politischen Topos aus dem 18. Jahrhundert. *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* (Heidelberg), 37. (108.) 2014. 99–112.

## PAPP SZILÁRD

Un Cristo attribuito ad Andriolo de Santi nello Szépművészeti Múzeum di Budapest. *Arte Veneta* (Venezia), 69. 2012. 10–21.

## PASSUTH KRISZTINA

Le fauvisme dans les pays d'Europe centrale. In: *Les migrations fauves. La diffusion du fauvisme et des expressionismes en Europe centrale et orientale*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012. 9–14.

Moyens de transfert des idées d'avant-garde en Europe centrale dans les années vingt. In: *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*. (Cahiers de la Nouvelle Europe). Paris, l'Harmattan, 2012. 19–28.

Warum ist DER STURM für tschechische und ungarische Künstler so wichtig? In: *Der Sturm: Zentrum der Avantgarde*, II. Aufsätze. Hg. von Andrea von HÜLSSEN-ELSCH–Gergard FINCKH. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2012. 483–496.

L'activisme hongrois. In: *Allegro Barbaro* 2013. 85–100.

Les Artistes Musicalistes à Budapest. In: *Henry Valensi Du Futurisme au Musicalisme*. Catalogue de l'exposition: 16 octobre au 13 décembre, 2014. Paris, Galerie le Minotaure, 2014. 9–17.

## PATAKI GÁBOR

Der Rokoko-Akrobat – Lajos Bartas Kunst in den 40er Jahren. In: *Lajos Barta*. Hg. von Oliver KORNHOFF, Red. Ulrich WINKLER. Ausstellungskatalog, Arp-Museum Bahnhof Rolandseck. Wahlheimat am Rhein, Salon Verlag, 2013. 35–39.

## PATTANTYÚS MANGA

Nach einem Modell von Francesco Segala: Herkules [SzM RSz Inv. 4894]; Nach Alessandro Vittoria: Neptun mit Seepferden [SzM RSz Inv. 4896]; Jacopo Sansovino, Umkreis: Maria mit dem Jesuskind und dem Johannesknaben [SzM RSz Inv. 54.335]. In: *Kat. Linz* 2012. 185. Kat. 6. 1. 11; 193. Kat. 6. 1. 18; 232–233. Kat. 6. 4. 14.

Manifattura italiana e di Buda: Frammento di tondo con ritratto di Giulio Cesare; Scultore lombardo: Bassorilievo rappresentante re Mattia Corvino (?). In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 137. Cat. 30; 155. Cat. 38.

## PERENYEI MONIKA

Képek füzére – Szabó Dorottya festészetéről / Şiragul tablourilor. Despre pictura lui Dorottya Szabó? / String of paintings. On the works of Dorottya Szabó. In: *Szabó Dorottya*. Kiállítási katalógus. Csíkszereda / Miercurea Ciuc, Új Kriterion Galéria, 2014. 1–4.

## PETERNÁK MIKLÓS

Convención e innovación. Notas sobre las ilustraciones en Orbis pictus. *Estudios de Historia Cultural* (Mexico City), 2007. ([http://www.historiacultural.net/hist\\_rev\\_paternak.htm](http://www.historiacultural.net/hist_rev_paternak.htm)) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

Egology (?) – On the videos of Peter Rónai (+ Appendix). In: *Peter Rónai*. Bratislava, FO Art, s.r.o., 2012. 257–340.

Fragments/Examples On Science / Art / Collaborations And The Local / Social / Personal Context. (White Paper) SEAD (Science, Engineering, Art and Design) Network Initiative (under National Science Foundation Grant No.1142510). 2013. – (<http://wp.me/P2oVig-nT>) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

## PILKHOFER MÓNICA

Irena Kossowska (editor): Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s. *Centropa* (New York), 13. 2013. 1. 101–104.

## PÓCS DÁNIEL

(Farbaky Péterrel, Magnolia Scudierivel és Lia Brunorival közösen:) Introduzione alla mostra. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 17–19.

Giovanni Bessarione: De ea parte Evangelii...; Bottega di Andrea del Verrocchio (?): Frammenti della vasca di una fontana del Palazzo Reale di Buda; Medaglia di Taddeo Ugoletti; Marsilio Ficino: Epistolarum ad amicos libri VIII; Copista sconosciuto: Ritratto equestre di Mattia Corvino; Dal Palazzo di via Larga al Castello di Buda: gli oggetti dello scrittoio di Lorenzo e il collezionismo di Mattia Corvino; Il mito di Ercole: arte fiorentina al servizio della rappresentazione del potere di Mattia Corvino. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 108–109. Cat. 23; 144–147. Cat. 35 A-B; 192–193. Cat. 54; 198–201. Cat. 58; 330–331. Cat. 89; 206–209; 222–229.

## POSZLER GYÖRGYI

Emese Sarkadi Nagy: Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces From Transylvania. *Studia Jagellonica Lipsiensia*, 9. Jan Thorbecke Verlag, Ostfildern, 2012 [könyvismertetés]. In: *Certamen I. Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. Szakosztályában*. Szerk. EGVED Emese–PAKÓ László–WEISZ Attila. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2013. 475–483.

## PRAJDA KATALIN

Manetto di Jacopo Ammanatini, the Florentine Woodcarver-Architect and Philippo Scolari's Castle in Ozora. In: *CIHA Maribor* 2012. 83–87.

Andrea Scolari váradi püspök (1409–1426) és firenzeiek a Zsigmond-kori Erdélyben. In: *Táguló horizont* 2013. 21–32.

The Coat of Arms in Fra Filippo Lippi's Portrait of a Woman with a Man at a Casement. *Metropolitan Museum Journal* (New York), 48. 2013. 73–80.

## PRAKFALVI ENDRE

Háztűznéző, Brautschau halten / The House and the Hearth Revisited. In: Katharina ROTERS: *Hungarian Cubes. Subversive Ornaments in Socialism*. Zürich, Park Books, 2014. 150–153, 162–165.

(Fehérvári Zoltánnal közösen:) Ungarische Architektur 1945–1959. Eine Skizze der Epoche / Hungarian architecture 1945–1959. Periodization outline; (Branczik Mártával és Fehérvári Zoltánnal közösen:) Der MÁVAUT Busbahnhof auf dem Erzsébet tér / The MÁVAUT bus station on Erzsébet tér; (Fehérvári Zoltánnal közösen:) Das Synchronisierungsinstitut des Pannonia Filmstudios / The Institute of Synchronization of the Pannonia Filmstudios; Das meteorologische Observatorium und die Sturmwarnstation von Siófok / The meteorological observatory and storm warning station at Siófok. In: *Ungarn – Bauten* 2014. 18–65; 66–95; 97–123; 138–157.

## PROKOPP MÁRIA

Nuovi risultati di una ricerca: la carriera del Botticelli ebbene inizio in Ungheria, a Esztergom nel 1466. *Rivista di Studi Ungheresi* (Róma), Nuova Serie 11. 2012. 115–135.

Die Fresken von Százsd (Sazdice) im Königreich Ungarn um 1370. In: *CIHA Maribor* 2012. 141–149.

Die hl. Agnes im Altarfresko Simone Martinis in der St. Elisabeth-Kapelle in der Unterkirche von San Francesco in Assisi. In: *Svatá Anežka Česká a velké ženy její doby (Die heilige Agnes von Böhmen und die grossen Frauengestalten Ihrer Zeit)*. Red. Miroslav ŠMIED–František ZÁRUBA. (Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis: Historia et historia artium; 14.) Praha, Univerzita Karlova, 2013. 197–208.

Kultúránk kivételes kincse: A pusztatomaji trecento-táblakép. *Aracs* (Szabadka/Subotica), XIV/8. 2014. március 15. 65–67.

Radványi Orsolya

Il valore della Madonna di Raffaello all'interno della collezione Esterházy. In: *Raffaello* 2014. 35–41.

## RÁKOSSY ANNA

Gustav Batthyány (1803–1883). Zur Biografie eines ungarischen Aristokraten. In: *Die Familie Batthyány. Ein österreichisch-ungarisches Magnatengeschlecht vom Ende des Mittelalters bis zur Gegenwart. Tagungsband der 25.–27. Schlaininger Gespräche von 25.–29. September 2005, 24.–28. September 2006 und 17.–20. September 2007*, I. Hg. von Martin KRENN. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 139.) Eisenstadt, Burgenländischen Landesregierung, 2014. 235–244.

Die künstlerische Gestaltung des letzten ungarischen Krönungsfestes im Jahr 1916. In: *Der erste Weltkrieg an der „Heimatfront“*. Tagungsband der 33. Schlaininger Gespräche 22. bis 26. September 2013. Hg. von Evelyn FERL. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 148.) Eisenstadt, Burgenländischen Landesregierung, 2014. 423–440.

## RIDOVICS ANNA

Meerschaum Pipes in Eighteenth- and Nineteenth-Century Hungary. *Journal of the Académie Internationale de la Pipe* (Liverpool), III. Ed. by Peter DAVEY–Anna RIDOVICS. 2009. (2012) 77–95.

True or false, in the Wake of a Legend: the so called 'Pipe of the first Meerschaum Carver', Károly Kovács, in the Hungarian National Museum? *Journal of the Académie Internationale de la Pipe* (Liverpool), IV. Ed. by Peter DAVEY–Anna RIDOVICS. 2010. (2012) 71–81.

(Bajnóczi Bernadettel, Nagy Gézával, Tóth Máriával, May Zoltánnal és Jiří Pajerrel közösen:) Mineralogy and micro-structure of "glaze residues" and/or "glaze raw materials" from anabaptist pottery production centres in Moravia. In: *Pangeo Austria 2012: Abstracts*. Ed. by Gertrude FRIEDL–Hans STEYRER. Salzburg, Universität Salzburg, 2012. 19–20.

Cat. 090–094. In: *Cat. Hungarian Aristocracy, Seoul 2013*. 122–124/249–250. (koreai és angol kétnyelvű kiadvány)

Umeleckohistorický a archeometrický výskum habánskej keramiky v štátnych a súkromných zbierkach v Maďarsku. In: *Habani a Habánska keramika. Zborník z medzinárodného odborného seminára, konaného 3. septembra 2011 v Modre*. Zost. Agáta PETRAKOVIČOVA. Slávnosť hlíny–Keramická Modra 2011. III. Ročník. Modor, SNM Múzeum Ľudovita Štúra v Modre, 2013. 68–78.

(Bajnóczi Bernadettel, Nagy Gézával, Tóth Máriával és Ringer Istvánnal közösen:) Archaeometric characterization of 17th-century tin-glazed Anabaptist (Hutterite) faience artefacts from North-East-Hungary. *Journal of Archaeological Science* (Amsterdam), 45. 2014. 1–14.

#### ROCKENBAUER ZOLTÁN

La période fauve d'Ödön Márffy et ses relations avec le Fauvisme français. In: *Les migrations fauves. La diffusion du fauvisme et des expressionnismes en Europe centrale et orientale*. Sous la direction de Sophie BARTHÉLÉMY–Valérie DUPONT. Dijon, EUD, 2012. 21–26.

Die Anfänge der ungarischen Moderne: Die Acht (A Nyolcak). In: *Die Acht – Der Akt 2012*. 2–9.

(Barki Gergelyel közösen:) Von der fauvistischen Anfängen zu den "Neuen Bildern" 1905–1910; A Nyolcak auf dem Vormarsch, 1911; Die letzten Tage von A Nyolcak, 1912–1919; Biografien: Dezső Czigány, Károly Kernstok, Ödön Márffy, Bertalan Pór. In: *Die Acht – A Nyolcak 2012*. 28–71; 74–129; 132–177; 182; 186; 188; 192.

Béla Bartók et le modernisme hongrois (1905–1920); Dezső Czigány: Autoportrait, 1909; Ödön Márffy: Autoportrait constructif, 1914; Béla Czöbel: Sur une place, 1905–1906; Ödön Márffy: Jeune fille de Nyerges, dit aussi Jeune paysanne de Nyerges, 1908; Sándor Bortnyik: Le Prince de bois, 1919. (Krasznai Rékával és Annabelle Mathiasszal közösen:) Abécédairé; (Annabelle Mathiasszal közösen:) Chronologie. In: *Allegro Barbaro 2013*. 45–62; 122–123; 130–131; 162–163; 202–203; 236–237; 241–252; 253–258.

#### RÓKA ENIKŐ

Le national et l'universel. Les âges d'or dans l'art hongrois (XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle). *Mil Neuf Cent. Revue d'histoire intellectuelle. Dernières nouvelles de l'âge d'or* (Paris), 31. 2013. 71–99.

„La peinture de genre historique n'existe pas.” Peinture d'histoire et peinture de „genre historique” en Hongrie au XIX<sup>e</sup> siècle. In: *Cat. L'Invention du Passé 2014*. 219–227.

#### ROZSONDAI MARIANNE

Bibbia di Mattia Corvino; Senofonte: De republica; Giovanni Damasceno: Sententiae. In: *Cat. Mattia Corvino 2013*. 172–173. Cat. 45; 318–319. Cat. 87; 320–321. Cat. 88.

#### SALLAY DÓRA

(Luke Sysonnal, Rachel Billinge-gel és Caroline Campbell-lel közösen:) The reconstruction of Matteo di Giovanni's Asciano altarpiece. Published online August 2013. Based on Luke Syson: The Asciano Altarpiece, 1474. In: Luke Syson: *Renaissance Siena. Art for a City*. Exhibition catalogue. London, The National Gallery, 2007–2008. 124–131. (<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/meaning-of-making/matteo-di-giovanni-lost-altarpiece-for-sant-agostino-asciano>) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

Fra Angelico. Scenes from the Lives of the Desert Father. Museum of Fine Arts, Budapest [K Inv. 7.]. *Google Cultural Institute*, 2012. ([https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/scenes-from-the-lives-of-the-early-fathers/VAHKpwvs\\_fhZ-A](https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/scenes-from-the-lives-of-the-early-fathers/VAHKpwvs_fhZ-A)) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

Giovanni di Paolo: Cristo e santi portacroce. In: *„La fortuna dei primitivi”. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra sette e ottocento*. A cura di Angelo TARTUFERI–Gianluca TORMEN. Catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia. Milano, Giunti, 2014. 222–224. Cat. 23.

Pellegrino di Mariano, Madonna col Bambino, e i Santi Caterina da Siena, Bernardino da Siena, Girolamo, Dorotea e due angeli. In: *Pandolfini Casa d'Aste. Capolavori da collezioni italiane, 28 ottobre 2014*, Firenze, Pandolfini, 2014. 84–91. Cat. 15.

#### SARKADI MÁRTON

Activitatea lui István Möller și semnificația acesteia pentru restaurarea monumentelor din Transilvania – István Möller's Work and Its Significance to the Conservation of Monuments in Transylvania. *Transsylvania Nostra* (Cluj-Napoca), IV. 2010. 4. 17–23.

#### SARKADI NAGY EMESE

Local workshops – foreign connections: Late Medieval altarpieces from Transylvania. (Studia Jagellonica Lipsiensia, 9.) Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2012.

Összefüggések néhány segesvári falkép kapcsán. In: *Arhitectura religioasă 2012*. 339–358.

In modo Transilvano? Aspects of Transylvanian Altarpiece Production. *Annales Universitatis Apulensis, Series Historica* (Alba Iulia), 16/II. 2012. (megjelent: 2013) 137–147.

Despre un rețabu aproape pierdut (Egy majdhogynem elveszett retábulumról). In: *Studii de Istoria Artei. Volum omagial dedicat profesorului Nicolae Sabău*. Coord. Vlad Toca–Bogdan IACOB–KOVACS Zsolt–WEISZ Attila. Cluj-Napoca, Argonaut, 2013. 62–80.

*Quo Vadis? Soarta polițicelor din Șumuleu-Cioboteni* (Quo Vadis? A Csíksomlyó-csobotfalvi retábulumok sorsáról). *Ars Transsilvaniae* (Cluj-Napoca), XXIV. 2014. 61–74.

## SÁRMÁNY-PARSONS ILONA

Gartenstadt und Villenkolonien in Budapest im Zeitalter des Dualismus. Österreich in Geschichte und Literatur (Wien), 53. 2009. 1. 39–54.

Martina Nussbaumer: Musikstadt Wien: Die Konstruktion eines Images. Freiburg im Breisgau, 2007 [könyvismertetés]. *Austrian History Yearbook* (Minnesota), 40. 2009. 345–346.

Ludwig Hevesi. *Beiblatt der Wiener Zeitung*, 27. Februar 2010.

Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása [ismertetés]. *Centropa* (New York), 12. 2012. 2. 209–211.

Tímár Árpád: „Az utak elváltak”. A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja – Szöveggyűjtemény [könyvismertetés]. *Centropa* (New York), 12. 2012. 3. 327–328.

Mihály Munkácsy in the Context of Viennese Art Criticism. In: *Munkácsy – Magic & Mystery* Ausstellungskatalog. Wien, Künstlerhaus Vienna, 2012. 50–73.

Das Wiener Künstlerhaus und die ungarische Kunst im Zeitalter Kaiser Franz Josephs. In: *Das Wiener Künstlerhaus. Kunst und Institution*. Hg. von Peter BOGNER–Richard KURDIOVSKY–Johannes STOLL. Wien, Lehner, 2014. [2015] 245–257.

## SASVÁRI EDIT

Cultural repatriation as Political strategy. Victor Vasarely and Kádár-Era Hungary. In: Andreas FOGARASI: *Vasarely Go Home*. Ausstellungskatalog. Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig – Museum Haus Konstruktiv, Zürich. Leipzig, Spector Books, 2014. 63–74.

Eastern Europe Under Western Eyes. The “Dissident Biennale”, Venice, 1977. In: *Doing culture under state-socialism*. Hg. von Beata HOCK. *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* (Universität Leipzig, Global and European Studies Institute), 2014. 4. 12–22.

## SERES ESZTER

Jacques Bellange: Die drei Marien am Grab [SzM G Inv. 50004]; Léon Davent nach Francesco Primaticcio: Pomona's Garten [SzM G Inv. 52272]; Jean Duvet: Das Einhorn [SzM

G Inv. 1913-462]; Jean Mignon nach Luca Penni: Kleopatras Tod [SzM G Inv. 52291]; Pierre Milan (Pierre de la Cuffle?) nach Francesco Primaticcio: Jupiter im Kreis der Olympier [SzM G Inv. 52220]. In: *Kat. Linz* 2012. 247–248. Kat. 6. 6. 2; 249. Kat. 6. 6. 5; 249–250. Kat. 6. 6. 6; 258–259. Kat. 6. 6. 18; 259. Kat. 6. 6. 19.

## SERFŐZŐ SZABOLCS

Zur Geschichte des „Pozzismus“ in Ungarn. In: *Andrea Pozzo* 2012. 111–121.

»Directorem artificis Deum contuens in operibus manum hominum glorificare« – zeitgenössische Rezeption der barocken Deckenmalereien der Wallfahrtskirche Šaštín. *Ars* (Bratislava), 47. 2014. 62–69.

## SIDÓ ZSUZSA

Géza Antal Entz (ed.): Székesfehérvár [könyvismertetés]. *Centropa* (New York), 12. 2012. 3. 329–330.

Eszter Gábor: Az Andrássy út körül (Around Andrássy Avenue) [könyvismertetés]. *Centropa* (New York), 13. 2013. 1. 97–99.

Ancestry in Stone and Brick: The Count Károlyi Family's Country Houses, with a Focus on Nagykároly. *Centropa* (New York), 13. 2013/ 2. 187–199.

The „Díszmagyar” as Representation in the Andrássy Family in Late Nineteenth-Century Budapest. In: *Luxury and Gender in European Towns, 1700–1914*. Ed. by Marjo KAARTINEN–Anne MONTENACH–Deborah SIMONTON. New York, Routledge, 2014. 206–223.

## SIMON MARIANN

Build More Bravely: High-Rise Hotels in the Budapest Landscape of the 1960s. *Centropa* (New York), 13. 2013. 1. 36–48.

(Haba Péterrel közösen:) Difficult Person for Socialism: Elemér Zalotay and his Strip Building. In: *Architecture and the Paradox of Dissidence*. Ed. by Ines WEIZMAN. Abingdon–Oxford, Routledge, 2013. 45–58.

## SISA JÓZSEF

Introduction; Style and Comfort. Hungarian Country Houses in the Age of Historicism. *Centropa* (New York), 13. 2013. 2. 106; 162–174.

Szkalnitzky Antal. In: *ÖBL XIV. Lief. 64*. 2013. 162–163.

Budapest in der Gründerzeit – Architektur und Städtebau. In: *Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa. Band 21. Gründerzeit*. München, Oldenbourg Verlag, 2013. 119–144.



„Das Vaterland hat bereits sein Haus“. Das ungarische Parlament in Budapest. In: *Parlamentarische Repräsentationen. Das Bundeshaus in Bern im Kontext internationaler Parlamentsbauten und nationaler Strategien*. Hg. von Anna MINTA–Bernd NICOLAI. Bern, Peter Lang, 2014. 159–178.

## SOMOGYI HAJNALKA

“I am always trying to find the end of certain stories.” Nikolett Erőss and Livia Páldi in conversation about the works of István Csákány; “Les statues meurent aussi”, Hajnalka Somogyi. In: István Csákány, catalogue. Ed. by Hajnalka SOMOGYI–Beatrix SZÖRÉNYI. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 2014. 6–20, 21–23.

## SZABÓ TEKLA

The Bishop of Transylvania Represented on the Newly Restored Frescoes from Viștea. In: *CIHA Maribor 2012*. 151–159.

The Gothic style frescoes beneath the western gallery of the church of Sântămărie-Orlea. *Caiete ARA* (ARA Reports, București), 4. 2013. 107–126.

## SZAKÁCS BÉLA ZSOLT

Three Patrons for a Single Church: the Franciscan Friary at Keszthely. In: *Mélanges Barral i Altet 2012*. 193–200.

Négykaréjos templomok az Árpád-kori Magyarországon. In: *Arhitectura religioasă 2012*. 7–34.

Santo Stefano Rotondo through the Glasses of the Renaissance – and without Them. In: *Art History – the Future in Now. Studies in Honour of Professor Vladimir P. Goss*. Ed. by Maja ČEPETIĆ et al. Faculty of Humanities and Social Sciences, Rijeka, 2012. 216–256. (<http://www.calameo.com/read/0018495850460691d5f8c>) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

Leo IX, Hungary, and the Early Reform Architecture. In: *La Reliquia del Sangue di Cristo: Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*. A cura di Arturo CALZONA–Glaucio Maria CANTARELLA. Verona, Scripta, 2012. 561–572.

Arquitectura románica en la Hungría Medieval. *Románico* (Madrid), 16. 2013. 18–25.

The Reconstruction of Pannonhalma: Archaism in 13th-Century Hungary. In: *Romanesque and the Past*. Ed. by John MCNEILL–Richard PLANT. London, British Archaeological Association, 2013. 171–180.

Saint Francis in the Hungarian Angevin Legendary. *Iconographica* (Firenze), 12. 2013. 52–68.

Iconographie et transferts artistique dans la Hongrie du XIV<sup>e</sup> siècle. In: *Les transferts artistique dans l'Europe gothique*.

Ed. par Jacques DUBOIS–Jean-Marie GUILLOUËT–Benoît VAN DEN BOSSCHE. Paris, Picard, 2014. 265–274.

Early Mendicant Architecture in Medieval Hungary. *Cescontexto: Debates* (Coimbra), 6. 2014. 23–34. ([http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto\\_debates\\_vi.pdf](http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto_debates_vi.pdf)) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

## SZÉKELY JÚLIA

Changing Topographies of Memories. In: *CIHA 2012 Nürnberg Posters 2012*. 134–135.

## SZÉKELY MIKLÓS

Art Exhibitions Abroad as Communication Strategy: the Case of Hungary between 1914–1918. In: *Dailès istorijos studijos / Art History studies*, vol. 5: *Art and artistic life during the two world wars*. Ed. G. JANKEVIČIŪTĖ–L. LAUČKAITĖ. Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Vilnius, 2012. 37–55.

A National Historical Narrative in Universal Context – The Historical Mural Cycle of the Hungarian National Museum. In: *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June – 1 July & 25–26 November 2011*. Ed. by Dominique POULOT–Felicity BODENSTEIN–José María Lanzarote GUIRAL. *EuNaMus Report No. 4*. (Linköping Electronic Conference Proceedings, No. 78.) Linköping University Electronic Press, 2012. 395–404. <http://www.ep.liu.se/ecp/078/ecp11078.pdf> Letöltés dátuma: 2016. július 18.

Rebuilding History. The Political Meaning of the Hungarian Historical Pavilion at the 1900 Paris Universal Exhibition. In: *Cultural Diplomacy and Cultural Imperialism. European perspective(s)*. Ed. by Martina TOPIĆ–Siniša RODIN. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien, Peter Lang AG–European Academic Publisher, 2012. 51–66.

A magyarországi ipari szakoktatási rendszer a századfordulón, különös tekintettel Erdélyre. In: *Táguló horizont 2013*. 129–141.

National Endeavour or Local Identity? Art Nouveau Town Halls in Hungary. In: *Art Nouveau Cities: between cosmopolitanism and local tradition*. 1st coupDefouet International Congress (Barcelona, 2013. június 26–29.) (konferenciához kapcsolódó online publikáció)

Contemporary Art Museums in Central Europe Between International Discourse and Nation (Re)building Strategies. *Études du CEFRES* (Praha), N°17. 2014. 3–34. [http://www.cefres.cz/IMG/pdf/Etudes\\_17\\_Contemporary\\_Art\\_Museums\\_2.pdf](http://www.cefres.cz/IMG/pdf/Etudes_17_Contemporary_Art_Museums_2.pdf) Letöltés dátuma: 2016. július 18.

## SZŐCS MIRIAM

Nach Adriaen de Vries: Kaiser Rudolf II. [SzM RSz Inv. 5157]; Venezianischer Meister im Stil des Girolamo Campagna: Adonis [SzM RSz Inv. 7165]; Leonhard Kern: Die drei Garzien [SzM RSz Inv. 6145]; Antonio Susini: Herkules und Nessus [SzM RSz Inv. 5356]; Gianfrancesco Susini: Nessus und Deianira [SzM RSz Inv. 5357]; Niederländischer oder Deutscher Meister: Feuerböcke mit Darstellungen von Minerva und Merkur [SzM RSz Inv. 51.938. – 51.939.]. In: *Kat. Linz* 2012. 103. Kat. 1. 7; 178. Kat. 6. 1. 4; 182. Kat. 6. 1. 8; 186. Kat. 6. 1. 12; 187. Kat. 6. 1. 13; 195. Kat. 6. 1. 20–21.

## SZŐKE ANNAMÁRIA

Miklós Erdély: The Original and the Copy + Indigo Drawings. (The Honourable Mention Recipient of the 29th Biennial). In: *Interruption. The 30th Biennial of Graphic Arts Ljubljana*. Exhibition catalogue. Ed. by Deborah CULLEN. London–Ljubljana, Black Dog Publishing–The International Centre of Graphic Arts, 2013. 228–231.

(Csutak Magdával közösen:) Csutak Magda: A nulla megközelítése. In: *Csutak Magda: A nulla megközelítése*. Kiállítási katalógus. Sepsiszentgyörgy, MAGMA, 2014. 1–3/6–8/9–11. (magyar, román, angol nyelven)

## SZÜCS GYÖRGY

Egy ember tollal, ecsettel. Plugor Sándor a Quadróban. *Korunk* (Kolozsvár), 2013. 1. 82–83.

Bohemians in Hungary, Hungarians in "Bohemia". *Ars* (Bratislava), 45. 2012. 2. 170–182.

Megőrzött lapok egy elveszett Plugor-szótárból. In: *Plugor Sándor*. Kiállítási katalógus. Szerk. SZÉKELY Sebestyén György. Kolozsvár, Quadro Galéria, 2012. [3–7.] (román, magyar, angol nyelven)

« Le ballon captif ». La vie culturelle hongroise dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. In: *Allegra Barbaro* 2013. 25–38.

Ungāru mākslinieki. Pirmajā pasaules karā / Hungarian Artists's Activity in the First World War. In: 1914 2014. 183.

(Murádin Jenővel közösen:) *Genius loci. Teme și motive picturale din Baia Mare / Festői témák és motívumok Nagybányán / Painters' Themes and Motifs in Baia Mare*. Baia Mare / Nagybánya, Electro Sistem, 2014.

„Keressük Dózsát!” Dózsa György alakja a magyar képzőművészetben. *Székelyföld* (Csíkszereda), XVIII. 2014. 11. 130–153.

## TAKÁCS IMRE

A Marble Throne from Esztergom with a View to the "Renaissance of the Twelfth Century". In: *Mélanges Barral i Altet* 2012. 108–114.

## TATAI ERZSÉBET

Re- and Dematerialization of the Object (of Art) – through the Analysis of Hungarian Examples from the late 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century. In: *CIHA 2012 Nürnberg Abstracts* 2012. 225.

Re- and Dematerialization of the Object (of Art) – through the Analysis of Hungarian Examples from the late 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century. In: *CIHA 2012 Nürnberg Proceedings* 2013. Part 4. 1283–1286.

Benczúr, Emese; Eperjesi, Ágnes. In: *Dictionnaire universel* 2013. I. 472; 1431; Hongrie – Artistes [depuis 1945]. In: *Dictionnaire universel* 2013. II. 2019–2021; Szépfalvi, Ágnes. In: *Dictionnaire universel* 2013. III. 4179.

From Pseudo-Emancipation to Outright Subjugation: The Representation of 'Women's' Work in Contemporary Hungarian Women's Art. In: *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*. Ed. by Anna Maria GUASCH FERRER–Nasheli JIMÉNEZ DEL VAL. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014. 179–194.

## TÁTRAI JÚLIA

Claes Cornelisz Moeyaert: La coppa di Giuseppe ritrovata nel sacco di Beniamino [SzM K Inv. 1048]. In: *Cat. Bambini e il cielo* 2012. 172–174. Cat. 3.

Jacob de Backer, Werkstatt: Allegorie des Gesichts [SzM K Inv. 93.1]; Jacob de Backer, Werkstatt: Allegorie des Geruchs [SzM K Inv. 2003.3]; Cornelis Cornelisz van Haarlem: Das Parisurteil [SzM K Inv. 5165]; Joachim Wtewael: Das Parisurteil [SzM K Inv. 4281]; Gortzius Geldorp: Susanna und die Ältesten [SzM K Inv. 86.3]; Willem Key: Susanna und die Ältesten [SzM K Inv. 93.3]; Hendrick de Clerck: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten [SzM K Inv. 76.7]; Maarten van Heemskerck: Beweinung Christi [SzM K Inv. 4936]; Jan Brueghel d. Ä.: Äneas und die Sibylle von Cumae in der Unterwelt [SzM K Inv. 553]; Jan Brueghel d. Ä.: Paradieslandschaft mit dem Einzug in die Arche Noah [SzM K Inv. 548]. In: *Kat. Linz* 2012. 176–177. Kat. 6. 1. 2–3; 181. Kat. 6. 1. 7; 194. Kat. 6. 1. 19; 197. Kat. 6. 2. 1; 199. Kat. 6. 2. 2; 221–222. Kat. 6. 4. 5; 227–228. Kat. 6. 4. 10; 236–237. Kat. 6. 5. 1; 238–239. Kat. 6. 5. 2.

## TÁTRAI VILMOS

Garofalo (Benvenuto Tisi): Die Ehebrecherin von Christus [SzM K Inv. 165]; Michele di Ridolfo (Michele Tosini): Maria mit dem Leichnam Christi [SzM K Inv. 4242]; Giorgio Vasari: Die Hochzeit zu Kana [SzM K Inv. 172]; Aurelio Lomi: Bathseba im Bade [SzM K Inv. 93.13]; Girolamo Siciolante da Sermonea (?): Kniefigur einer Frau mit nacktem Oberkörper [SzM K Inv. 478]; Agnolo Bronzino: Bildnis einer jungen Frau [SzM K Inv. 4222]; Mirabello Cavalori (?): Kopf einer jungen Frau [SzM K Inv. 809]; Battista Naldini: Die Kreuzigung Christi [SzM K Inv. 74.6]; Girolamo Mazzola Bedoli: Die heilige Familie mit dem hl. Franz von Assisi [SzM K Inv. 170]; Pieter

de Witte (Pietro Candido), Umkreis: Die heilige Familie mit dem hl. Elisabeth und dem Johannesknaben [SzM K Inv. 491]; Pier Francesco Foschi: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mit dem Johannesknaben [SzM K Inv. 164]; Francesco Montemezzano: Ecce Homo [SzM K Inv. L.3.427]; Michele di Ridolfo (Michele Tosini): Maria mit dem Jesuskind und dem Johannesknaben [SzM K Inv. 77.10]; Ventura Salimbeni: Die Verkündigung Mariä [SzM K Inv. 509]; Girolamo Siciolante da Sermoneta: Die heilige Familie [SzM K Inv. 4217]; Neapolitanischer oder spanischer Maler: Die Kreuztragung [SzM K Inv. 4231]. In: *Kat. Linz* 2012. 180–181. Kat. 6. 1. 6; 183. Kat. 6. 1. 9; 190–191. Kat. 6. 1. 16; 199–200. Kat. 6. 2. 3; 203. Kat. 6. 2. 6; 205. Kat. 6. 3.1; 208. Kat. 6. 3. 4; 213–214. Kat. 6. 3. 9; 217. Kat. 6. 4. 1; 221. Kat. 6. 4. 4; 225. Kat. 6. 4. 8; 229. Kat. 6. 4. 11; 230. Kat. 6. 4. 12; 231–232. Kat. 6. 4. 13; 233–234. Kat. 6. 4. 15; 235. Kat. 6. 4. 16.

#### TERDIK SZILVESZTER

Biserici greco-catolice de origine medievală din Sătmăruș istoric. In: *Arhitectura religioasă* 2012. 85–106.

A Cantor, Schoolmaster and Painter: Findings about the Lifework of Mihály Paholcssek of Oradea. *Apulum, Acta Musei Apulensis series Historica et Patrimonium* (Alba Iulia), L. 2013. 331–349.

Artists from the Balkans in the Service of Greek Catholic Bishops (18th century). In: *Niš and Byzantium, Twelfth Symposium Niš, 3–6 June 2013, The Collection of Scientific Works XII*. Red. Miša RAKOCIJA. Niš, 2014. 477–488.

Date privind istoria catedralei greco-catolice din Oradea. In: *Școala Ardeleană* (Ed. Remus CÂMPEANU–VARGA Attila–Florin JULA), VII/2013. Oradea, 2014. 99–108.

Un Liturgikon rumeno proveniente da Nyírácsád. In: *Imagine, tradiție, simbol: profesorul Cornel Tatai-Baltă la 70 de ani*. Coord. Valentin TRIFESCU–Gabriela Rus–Daniel SABĂU. Cluj-Napoca, Editura MEGA, 2014. 437–447.

Coexisting Traditions: the Conversion of the Jesuit Church of Uzhgorod into a Greek Catholic Cathedral. In: *Sacred Space* 2014. 95–112.

#### TÍMÁR KATALIN

Egy festményről: dialógus Lakner László Hitler beszél... című képe kapcsán. *Kalligram* (Pozsony), XXI. 2012. május. 70–81.

#### TÓTH CSABA

Attribuito a Tobias Wolff: Medaglia con il ritratto di Mattia Corvino; Attribuito a Severin Brachmann: Medaglia con il ritratto di Mattia Corvino; (Békés Enikővel közösen:) Ignoto maestro italiano: Medaglia di Galeotto Marzio. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 61. Cat. 11; 61. Cat. 12; 107. Cat. 22.

#### TÓTH PÉTER

Tetraevangelion di Giano Pannonio. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 114–115. Cat. 26.

#### TÖRÖK GYÖNGYI

Maestro Danubiano (attivo in Ungheria): La Sacra Parentela di Dubravica [MNG]; Scultore Ungherese „Madonna col Bambino” [MNG]. In: *Cat. Bambini e il cielo* 2012. 199–201. Cat. 24; 226–227. Cat. 45.

Die Miniaturporträt des Franziskaners Matthias Borhy, Minister Provinciae Hungariae S. Mariae, von 1595 / Miniature portrait of Matthias Borhy, minister of provinciae Hungariae S. Mariae from 1595. In: *Kniha Ivo Hlobila* 2012. 505–515.

Das Votivbild des Johann Hutter, Stadtsenator von Eperjes (um 1520). In: *Reflexionen für Manfred Koller / Reflections to Manfred Koller. Restauratorenblätter* (Klosterneuburg), 31. 2012. 134–139.

#### TÜSKÉS ANNA

The Cult of the Copies of the Czestochowa Image in 17th and 18th Century Hungary / Kult kopii obrazu Matki Boskiej Czestochowskiej w XVII i XVIII wieku na Węgrzech. In: *Ex voto. Studia dedykowane Ojcu Janowi Golonce OSPPE*. Ed. J. A. Ch. ROSCICKI–J. JADZYK–R. KNAPINSKI–J. KOWALCZYK–W. KURPIK–P. MROZOWSKI–J. ZMUDZINSKI. Częstochowa, Jasnogórska Fundacja Pro Patria, 2012. 29–38/39–50, 645–650.

Kelemen Mikes in the Fine Arts. In: *Literaturtransfer und Interkulturalität im Exil / Transmission of Literature and Intercultural Discourse in Exile / Transmission de la littérature et interculturelité en exil: Das Werk von Kelemen Mikes im Kontext der europäischen Aufklärung / The Work of Kelemen Mikes in the Context of European Enlightenment / L'œuvre de Kelemen Mikes dans le contexte des Lumières européennes*. Hg. von Gábor TÜSKÉS–Bernard ADAMS–Thierry FOUILLEUL–Klaus HABERKAMM. Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt–New York–Oxford–Wien, Peter Lang Verlag, 2012. 404–432.

La storiografia delle vere da pozzo veneziane. In: *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi. Atti del convegno 5–6 novembre 2012*. A cura di Xavier BARRAL I ALTET–Michele GOTTARDI–Marina NIERO. Ateneo Veneto (Rivista di Scienze, Lettere ed Arti, Atti e memorie dell'Ateneo Veneto) CC, terza serie 12/1. 2013. 265–276.

Pilgrimage Art in Eighteenth Century Transylvania: Icons, Woodcuts and Engravings. In: *Economy and Society in Central and Eastern Europe: Territory, Population, Consumption. Papers of the International Conference Held in Alba Iulia, April 25<sup>th</sup>–27<sup>th</sup>, 2013*. Ed. by Daniel DUMITRAN–Valer MOGA. Berlin–Münster–Wien–Zürich–London, Lit Verlag, 2013. 203–219.

A Mikes-ikonográfia csomópontjai. In: *Táguló horizont* 2013. 213–230.

The Cult of the Copies of Lucas Cranach's Mariahilf in the 17th-century Hungary. In: *Maria in der Krise: Kultpraxis zwischen Konfession und Politik in Ostmitteleuropa*. Hg. von Agnieszka GASIOR. (Visuelle Geschichtskultur, X.) Köln–Weimar–Wien, Böhlau Verlag, 2014. 179–196.

Representations of the Mary-Icon of Máriapócs in Engravings. In: *Sacred Space* 2014. 153–182.

#### UGRY BÁLINT

Tagung „Gabriel Bethlen und Europa“. Cluj-Napoca, 24. bis 26. Oktober 2013. *Frühneuzeit-Info* (Wien), 25. 2014. 293–296.

#### URBACH ZSUZSA

Notes on the Nassau Mendoza Passion Series by Barend van Orley. *Arte Cristiana* (Milano), 100. 2012. 870/872. 225–240.

#### VAJDA LÁSZLÓ

Cat. 021–022, 025–031, 066–070, 105. In: *Cat. Hungarian Aristocracy, Seoul* 2013. 46–47/237–238; 52–58/238–239; 98–103/245–246; 141/252. (koreai és angol kétnyelvű kiadvány)

#### VARGA ÁGOTA

Albrecht Dürer: Ritratto di giovane [SzM K Inv. 142]. In: *Cat. Raffaello verso Picasso* 2012. 266, 342. Cat. 48.

Zwölf wenig bekannte Passionstafel vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Ein Vorschlag zur Rekonstruktion der Bildreihe in der Sammlung des Indianapolis Museum of Art. *Aachener Kunstblätter*, 65. (2011–2013) 2014. 45–55.

#### VÉCSEY AXEL

Jacopo Robusti, detto Tintoretto: Cena in Emmaus [SzM K Inv. 111]; Tiziano Vecellio: Ritratto del doge Marcantonio Trevisani [SzM K Inv. 4223]; Raffaello Sanzio: Ritratto di giovane [SzM K Inv. 72]; Giovanni Battista Moroni: Ritratto di Jacopo Contarini (Foscarini?) [SzM K Inv. 53.501]; Giorgione: Ritratto di giovane [SzM K Inv. 94]. In: *Cat. Raffaello verso Picasso* 2012. 232–233, 330. Cat. 23; 247, 335. Cat. 33; 267, 343. Cat. 49; 268, 343–344. Cat. 50; 268, 344. Cat. 51.

Die Kunst des Manierismus und die ungarischen Kunstsammler. In: *Kat. Linz* 2012. 83–93.

Umkreis von Giovanni Battista Rosso, genannt Rosso Fiorentino: Der Triumph des Apollo mit den vier Jahreszeiten [SzM K Inv. L.3.210]; Hans Rottenhammer: Joseph und Potiphar's Weib [SzM K Inv. 94.7]; Jacopo Robusti, genannt Tintoretto: Herkules stößt den Faun aus dem Bette der Omphale [SzM K Inv. 6706]; Nachfolger von Agnolo Bronzino: Weibliches Bildnis [SzM K Inv. 162]; Vincenzo Campi

zugeschrieben: Die Bohnenesser [SzM K Inv. 58.28]; Giovanni Battista Moroni: Bildnis eines Mannes [SzM K Inv. 1102]; Denijs Calvaert: Die Bekehrung des Paulus [SzM K Inv. 1266]; Paolo Farinati: Die Enthauptung der Heiligen Katharina von Alexandrien [SzM K Inv. 849]; Prospero Fontana: Maria mit dem Kind und den Heiligen Franz von Assisi und Katharina von Alexandrien [SzM K Inv. 57]; Domenikos Theotokopoulos, genannt El Greco: Mariä Verkündigung [SzM K Inv. 3537]; Pauwels Franck, genannt Paolo Fiammingo, zugeschrieben: Die Flucht nach Ägypten [SzM K Inv. 77.5]; Nachfolger von François de Nomé: Jesus mit seinen Jüngern auf dem See [SzM K Inv. 70.4]. In: *Kat. Linz* 2012. 179. Kat. 6. 1. 5; 184. Kat. 6. 1. 10; 189–190. Kat. 6. 1. 15; 206. Kat. 6. 3. 2; 207. Kat. 6. 3. 3; 212. Kat. 6. 3. 7; 219. Kat. 6. 4. 3; 223. Kat. 6. 4. 6; 224. Kat. 6. 4. 7; 226–227. Kat. 6. 4. 9; 240. Kat. 6. 5. 3; 242. Kat. 6. 5.

#### VÉGH ANDRÁS

La costruzione del palazzo di Buda all'epoca di Mattia Corvino. Al confine tra stile gotico e rinascimentale; Manifattura ungherese (?): Stemma di re Mattia Corvino; Manifattura italiana e di Buda: Pilastro di balaustrata; Manifattura italiana e di Buda: Frammento di piedistallo con iscrizione; Manifattura italiana e di Buda: Capitello di semi-colonna. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 126–129; 60. Cat. 10; 136. Cat. 29; 138. Cat. 31; 139. Cat. 32.

Zwei Ofenkacheln aus dem Königspalast von Buda. In: *Kat. Konstanzer Konzil* 2014. 244. Kat. 176.a-b

#### VERESS FERENC

La fortuna della Pietà vaticana nel Cinquecento: influsso, interpretazioni, copie e varianti. *Arte Cristiana* (Milano) 869. 2012. 81–90.

#### VESZPRÉMI NÓRA

Sándor Brodszky: Paesaggio vicino al lago Balaton, 1868; Károly Lotz: Temporale sulla Puszta, 1861. In: *Verso Monet: Storia del paesaggio dal Seicento al Novecento* Catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 ottobre 2013 – 9 febbraio 2014; Vicenza, Basilica Palladiana, 22 febbraio – 4 maggio 2014). A cura di Marco GOLDIN. [Treviso,] Linea d'ombra, 2013. 424. Cat. 47; 432. Cat. 61.

The Emptiness behind the Mask: The Second Rococo in Painting in Austria and Hungary. *Art Bulletin* (London), 96. 2014. 4. 441–462.

Lajos Fülep: The task of Hungarian art history (1951) [angol fordítás jegyzetekkel és bevezetővel]. *Journal of Art Historiography* (Glasgow), 6. 11. 2014 (arthistoriography.wordpress.com/11-dec14/ Paper 11/NV1)

Kozina, Sándor. In: *AKL LXXXI*. 2014. 429–430.

## VÉRI DÁNIEL

Gothic Masterpieces in Modern Disguise. In: *CIHA Maribor* 2012. 325–332.

Tiszaeszlár: The Site of an Alleged Ritual Murder. In: *CIHA 2012 Nürnberg Posters* 2012. 150–151.

## WEHLI TÜNDE

Breviario di Domonkos Kálmáncsehi. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 314–315. Cat. 85.

## WESSELY ANNA

Review of 'FashionEast: The Spectre That Haunted Socialism' by Djurdja Bartlett. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* (London), 18. 2014. 2. 207–213.

## ZWICKL ANDRÁS

Ungarische Künstler und Künstlerinnen auf der Sonderbundaussstellung 1912. In: *1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*. Hg. von Barbara SCHAEFER. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 2012. 168–176.

## ZSUPÁN EDINA

Salterio di Beatrice d'Aragona. In: *Cat. Mattia Corvino* 2013. 170–171. Cat. 44.

*A Bizottság tagjai és a szerzők segítségével összeállította  
Róka Enikő és Lővei Pál*

# arshungarica

43. ÉVFOLYAM 2017 | 2

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata





## In memoriam

Marosi Ernő <b>Tímár Árpád (1939–2017)</b>	<b>153</b>
---	------------

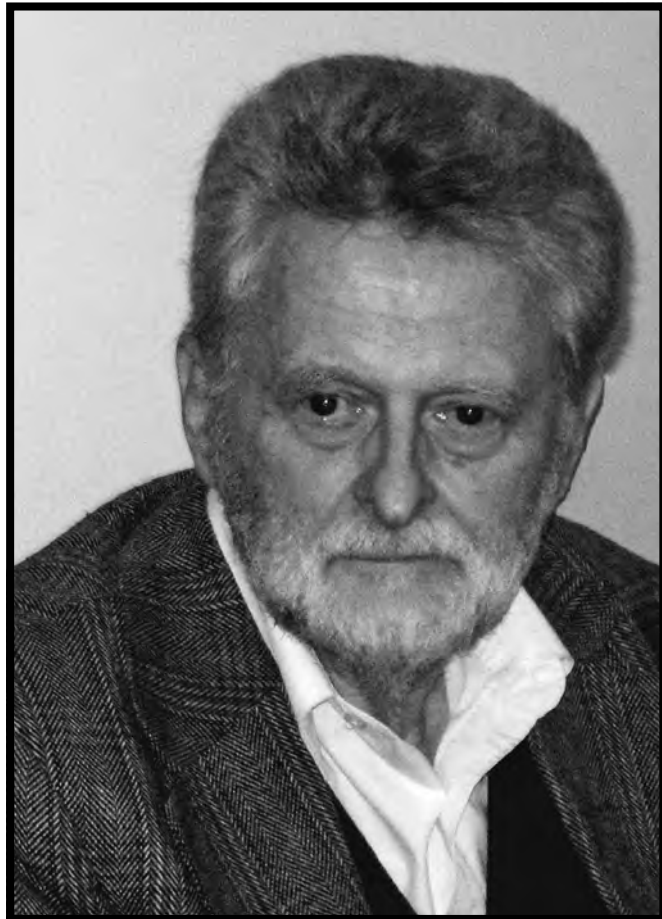
## Tanulmányok

Tímár Árpád <b>Interpretáció vagy legendagyártás</b> <i>Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez</i> II. rész: 1911–1925.	<b>155</b>
Gosztonyi Ferenc <b>„Esz­tétikai dolgok”</b> <i>Művészettörténeti megjegyzések</i> <i>Fülep Lajos</i> Az emlékezés a művészi alkotásban (1911) című tanulmányának kontextusához	<b>179</b>
Szeredi Merse Pál <b>Kassák Lajos első kiállítása (1924)</b>	<b>189</b>
Lantos Edit <b>A Salzburgi vázlat és a csonkolt téglatest</b> <i>Két esettanulmány Árkay Bertalan (1901–1971) és Csaba László (1924–1995) életművéből</i>	<b>215</b>

## Dokumentum

Tímár Árpád <b>Fülep Lajos: Esztétikai dolgok, I.</b>	<b>234</b>
Bardoly István <b>Tímár Árpád munkásságának bibliográfiája (1964–2017)</b>	<b>254</b>





## IN MEMORIAM

### Tímár Árpád

(1939–2017)

Először írok neve alá, a zárójel jobb felére is évszámot: Tímár Árpád, 1939–2017; ez még nem megy magától, de ezt most már mindig így kell írni, ez visszavonhatatlan. 1959-ben, amikor az egyetemre jött, húszéves volt. Az azóta eltelt időben tagja volt egy közösségnek, amely ott alakult ki. Szorosabb vagy lazább kötelékben, de egymásra mindig figyelemmel, egymás hollétét és hogyanlétét számon tartva, ennek a közösségnek tagjai többnek tettek eleget, mint a kollegiális ismeretségnek vagy a barátságnak. Nem találok jobb szót, mint hogy egyívásúak voltunk, jártunk az egyetemre, használtuk, amire lehetett, de legtöbbet talán egymástól tanultunk, ha olykor talán fényesre csiszolódtunk is, ezt a polírozást egymáshoz súrolódva nyertük el. Különös, hogy most, amikor visszavonhatatlanságról, a sors megmászthatatlan könyörtelenségéről kell írnom és szólnom, nem a borzadás tölt el, nem is a haláltánc „hodie mihi, cras tibi” igaz, de semmi újat mondani nem képes búcsúkiáltása visszhangzik bennem, hanem annak belátása, hogy mindez számunkra is elnyerte aktualitását, hogy ideje visszafelé számlálnunk hátralévő időnket.

Árpi, amikor utolsó döntésével megkísérelte a – ma már tudjuk – lehetetlent, komoly szavakkal búcsút vett tőlünk, nem zárva ki a folytatás lehetőségét. Most rajtunk van a búcsú sora: el kell engednünk barátunk kezét, amikor hamvai egyesülnek a földdel, melyből vétetett, és helyesen tesszük, ha amennyire lehetséges, számba vesszük, mi az, amit nem akarunk elengedni, aminek megőrzésére barátságunk és hivatásunk kötelez bennünket. Ezt a hivatásunkat, amelyet fiatal felnőttként választottunk magunknak, s amely nemcsak baráti körünknek szolgált keretül, hanem a világban való tájékozódásnak, az emberi kapcsolatoknak, az értékeknek mércéjét is szolgáltatja, ma nehéz változatlanul, hamisítatlanul megőrizni, hogy továbbadhassuk. Nehéz, mert ki akarják ütni kezünkől azokat, akik nem tulajdonítanak neki több értéket, mint színes labdának a játszóterén, és ha azt tapasztalják, hogy ragaszkodunk hozzá, annál inkább igyekeznek tönkretenni. Ha Tímár Árpád hagyatékáról, s ennek az örökségnek

megőrzéséről mint feladatról beszélünk, úgy gondolom, ezt mindenekelőtt azért tesszük, hogy legközvetlenebb szerettei, családja számára tegyünk legjobb tudományos meggyőződésünkkel és szakértelmünkkel alátámasztott bizonyosságot ennek értékéről. Ami a megértő társnak nyilvánvaló, már magyarázatot igényel a gyermekek, s talán bonyolultabban fejthető ki az unokák számára. Csak bízhatunk abban, hogy ami apjuk, nagypapjuk munkásságában, erkölcsi és esztétikai ítéletében értékes volt, azt akarják és tudják majd követni.

Tímár Árpáddal a magyar művészettörténet-tudomány egyik legszorgalmasabb és legnagyobb művelőjét veszítette el. Kiindulópontját az alkotóművésszel való eleven kapcsolat jelentette. Ennek megfelelően kezdetben rendszeres hírlapi műkritikákat is írt, és művelte a szemlélő ízlését és ítélőképességét leginkább próbára tevő műfajt. Utóbb, 1968 után mindenekelőtt művész kortársainknak, az Iparterv-kiállítás nemzedékének műveiben és – tágabb művészetértelmezése jeleként – az Új Zenei Stúdió munkáiban ismerte fel törekvéseinek legfontosabb párhuzait és támaszait. Azon ritka professzionalisták közé tartozott, akik őszinte odaadással találták meg kortársaink művészetében személyes örömeiket is. Az 1970-es években a *Művészet* című folyóirat szerkesztésében vett részt, s még 1981-től 1986-ig is vállalta a magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének alelnöki tisztségét.

1969-ben (jelezzé itt az 1968/1969-es évszám a nagy megrázkódtatások és lelkiismereti konfliktusok évét!) az addig az MTA Filozófiai Intézetében dolgozó Tímár Árpád munkahelyet és -programot változtatott, a Művészettörténeti Kutatócsoport munkatársa lett. Alapító főszerkesztőként 1973-tól 1980-ig szerkesztette az *Ars Hungaricát*, és meghatározó szerepet játszott ez intézeti közlemények jellegének, stílusának, közös hangnemének kialakításában. Páratlan módon, 1997-ben ismét átvette az akkorra a megfenekléshez közeledő folyóirat szerkesztését, s folytatta 2008-ig, amikor annak első folyama véget is ért. Kiadványok sorát írta, szerkesztette, a legfontosabbak közé

tartozik a *Magyar művészet 1919–1945* sok tekintetben méltatlanul feledett kötete. Még a Filozófiai Intézetben töltött évek határozták meg a historiográfiai munkásságát Henszlmann Imréről szóló szakdolgozatával kezdő Tímár Árpád érdeklődését elsősorban Lukács György fiatalkori munkássága és körének nézetei iránt. Popper Leó írásainak és személyiségének újrafelfedezése azok közé az eredmények közé tartozik, amelyeket a pragmatikus történetírás Leopold von Ranke által meghirdetett alapelve szerint a „Tulajdonképpen hogyan történt?” kérdésfeltevése jegyében ért el. 1970-től kezdve tevékenységének nem hangos nyilatkozatokkal meghirdetett, hanem rendszeres filológiai munkával megvalósított legfőbb törekvése lett a szellemi történések hű rekonstrukciója, a tévedések és a hazugságok kiküszöbölése, a sérült vagy félrecsavart szövegek helyreállítása.

Két „szeretet” irányítja innentől fogva a tevékenységét: a bölcsesség általában filozófiai s jelesen a művészetfilozófiai érdeklődésében, valamint az emberi gondolatok közléséé a filológiában. E munkának, amely a 19. századi kezdetektől fogva a jelenkorig kiterjedt a művészettörténeti gondolkodás egész történetére, itt csak két nagy művét lehet emlékezetbe idézni. Már frissen végzett művészettörténésként és filozófusként részt vett a Fülep Lajos 85. születésnapjáról megemlékező *Filozófiai Szemle* szám munkáiban, és még az 1970-ben váratlanul meghalt Fülep elvei szerint rendezte sajtó alá 1974-ben és 1976-ban kiadott válogatott tanulmányai két részének három kötetét. 1988-ban jelenik majd meg a Fülep-filológia alapművének, az *Egybegyűjtött írások* méltatlanul ideiglenesnek ható kivitelben kiadott sorozatának első kötete, benne a nyomtatásban publikált munkákon kívül a sokat vitatott kéziratok hagyatéka darabjaival is. Tímár élete utolsó évében elkészítette ennek a sorozatnak negyedik, az 1931–1950 között írott cikkeket, tanulmányokat közlő kötetét. A korrektúrát még láthatta, befejezése már nem az ő teendője lesz. Időközben Csanak Dóra, Árpád legfontosabb segítségével és támasza, 1990 és 2007 között kiadta a párhuzamos sorozat, Fülep Lajos levelezése mind a hét kötetét. Az *Egybegyűjtött írások* tartalmazza az egész sorozat talán leginkább várt, legtöbbet vitatott és legfontosabb mű, a *Művészetfilozófia* első fogalmazványát. Amikor a kézirat elkészült, Árpád e-mailben nekem is elküldte. Idézem a kísérő üzenetet 2016. április 19-éről: „Kedves Ernő bácsi! Küldöm tájékoztatásképp a IV. kötet szövegét és az V. kötet tervezett tartalomjegyzékét. TÁ.” Csak azért idézem, hogy láthassuk, hogyan festett nála, akinél sem szerényebbet, sem öntudatosabbat nem ismertem, egy győzelmi jelentés. A másik mű, amely hamarosan megjelenik majd, Csontváryról szól, és annak a mítoszokat eloszlatni

igyekező forráskritikai sorozatnak része, amelynek során Árpád 1999-ben Csontváry- (és egyben Lehel Ferenc-) reneszánszt diagnosztizált, és 2000-ben az *Ars Hungarica*-ban a Csontváry-kutatásban fellelhető forráskritikai problémákat taglalta. Nemzedékünk nagy élménye és nagy kérdése volt és maradt Csontváry művészete. Így vagy úgy szinte mindnyájunkat megérintett, volt, akit meg is betegített. Árpád minden bizonnyal a ráció fényénél, érzelmektől el nem homályosítva látta ezt a problémát.

Az a kettős szeretet, amely kutatásaiban vezette, az 1970-es években az irodalomtudományi metodika tudatos követésére, az Irodalomtudományi Intézet textológiai műhelymunkájának elsajátítására és művészettörténeti alkalmazására vezette. A „Tulajdonképpen hogyan történt?” kérdésfeltevése és az igazmondás parancsa lebegett szeme előtt, amikor az őt kezdettől a legerősebben foglalkoztató kornak – amelyben „Az utak elváltak” – a sajtóját választotta textológiai munkásságának tárgyául. A sajtóból nemcsak a lekerekített vagy meghamisított eseménytörténet ismerhető meg, hanem elfelejtett vagy letagadott szereplők, vélemények, írásművek is. Árpád az 1900 körüli évek sajtójának és művészeti-kritikai életének legfontosabb ismerőjévé, tanújává vált. Segítségé hol nélkülözhetetlen, hol az egyetlen eredmény lett számos vállalkozásban: akár Nagybányáról, akár a Nyolcokról, a nemzetközi impresszionizmus és posztimpresszionizmus fogadtatásáról van szó. Ezeket más helyette nem tudta volna megcsinálni. Szövegközléseiben a szubjektivitás, a személyes vélemény egészen a háttérbe szorul. Közreadásuknak legfőbb motívuma az a meggyőződés, hogy a recepció a művek életének fontos jelensége, tulajdonképpen legfőbb formája.

Az az elv mozgatta, amely Fülep utolsó éveinek tanításában is fontos szerepet játszott, s amely esztétikájának központi kategóriáját, a „konkrét szemléletet” érintette. A most megjelenés előtt álló szövegben Tímár Árpád olvasata szerint ezt találjuk: „A művészi (s ha szépnek nevezzük, az) mindig a tökéletesen sajátos vagy különös, vagyis ami nem hanyagolható el vagy absztrakt-általánosítható semmi, hanem az egész úgy van és úgy fontos, amint van. Minden más szféra megtűri vagy megkívánja az általánosítást; csak az esztétikai nem.” A generációjának ethoszát hozzánk közvetítő Fülep Lajos a sajátos vagy különös konkrét szemléletében foglalta össze azt, amit Ady Endre úgy fejezett ki, hogy „Vagyok, mint minden ember, fenség”. Ady verse a *Szeretném, ha szeretnének* címet viseli, ezt igényelte tőlünk Tímár Árpád is. Őrizzük meg emléket szeretetünkben!

Marosi Ernő

Tímár Árpád

## Interpretáció vagy legendagyártás

Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez

II. rész: 1911–1925.<sup>1</sup>

Az a széles körű sajtóbeli érdeklődés és figyelem, amely az 1910-ben rendezett, harmadik Csontváry-kiállítást nyomon követte, a következő években nem folytatódott. A művész 1910 után nem állította ki a műveit, festői munkássága a nyilvánosság számára hozzáférhetlenné vált, nem került se közgyűjteménybe, se jelentős magángyűjteménybe egyetlen alkotása sem, képeiről nem jelentek meg reprodukciók, nem adódott tehát alkalom arra, hogy művészetét elemezzék-értelmezzék. Élete hátralévő éveiben alig jelent meg róla valami a magyar sajtóban.

Nagyon kevés nyoma van annak, hogy festőként egyáltalán számontartották volna őt, bár egy-egy elismerő megjegyzés időnként napvilágot látott. Egészen kivételes, figyelemre méltó az az értékelés, amelyet A *Polgár* című napilapban 1911-ben Rippl-Rónai József kiállítása kapcsán fogalmazott meg a kritikus: „Ha jól utána gondolok, hogy hány nagy magyar festő van jelenleg – nagy festő alatt európai viszonylatban számottevő művészti érték – négy név jut eszembe. Kettő még keres: *Kernstok* és *Csontváry Kosztka*, a másik kettő már arrivée. Ezek: *Szinyei Merse* és *Rippl-Rónai*.”<sup>2</sup> Nem lehet tudni, kit rejt a cikk alatti szignó, de az szinte teljesen bizonyos, hogy ezt az egyedülálló véleményét a szerző sehol nem fejtette ki részletesebben.

Egy rövid utalás erejéig Bálint Rezső is megemlítette Csontváry nevét. Párizsból küldött tudósításában elsőként vetette fel a Rousseau-val való párhuzamba állí-

tás lehetőségét, ezt írta: „Többször kísérleteztem és már biztos érzéssel, egyenesen a tavaly elhunyt Henri Rousseau képeit keresem; ő mindenesetre őszinte volt. Nem is lehet róla mint hivatalos festőről beszélni; nem tartozik semmiféle akadémiához, iskolához. [...] naivitását mindvégig megőrizte. [...] Igen sokban hasonlós a Csontváry Kosztka Tivadar megnyilvánulásához és bennem egészen sajátos megismeréseket ébreszt ez a dilettantizmusban maradt és a mértéktelenségben is művészetet rejtő piktúra.”<sup>3</sup>

A következő két évben csupán Csontváry írásművei keltettek némi – de a korábbiakhoz nem mérhető – sajtóvisszhangot. Három műve jelent meg: egy rövid „olvasói levél” a *Világ* című napilapban<sup>4</sup> – annak nincs nyoma, hogy erre reflektált volna valaki – és két önálló kiadvány: 1912-ben az *Energia és művészet. A kultúr ember tévedése*<sup>5</sup> című, 1913-ban pedig *A lángész. Ki lehet és ki nem lehet zseni*.<sup>6</sup>

Az *Energia és művészet* című írását Csontváry 1912. május 19-én fel is olvasta a Lágymányosi Kelenföldi Polgári Kör rendezvényén, majd önálló füzetként is megjelentette. Az előadásról hírt adtak a napilapok,<sup>7</sup> a kiadványt is több helyütt ismertették.

Legkorábban a *Világ* című lapban jelent meg egy rövid, de jóindulatú híradás,<sup>8</sup> amely azonban jelezte a nyilván nagyon szokatlannak tartott mondanivalónak szóló távolságtartást is: „sajátos, egyénien megírt füzet”-nek nevezte a kiadványt, „amelyben helyel-közzel

1 A tanulmány első része: Tímár Árpád: Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez, I. rész. 1905–1910. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 1. sz. 45–62.

2 (K. M.): Rippl-Rónai József. Kiállítása a Művészházban. A *Polgár*, 1911. március 12. 7.

3 BÁLINT Rezső: Kiállítások Párizsban. A *Ház*, 4. 1911. 6–7. sz. 297.

4 A zseni tenyésztése. *Világ*, 1912. január 21. 17. Újraközölve: Csontváry-

emlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásából és a Csontváry-irodalomból. Vál. GERLÓCZY Gedeon, szerk. NÉMETH Lajos. Budapest, Corvina, 1976. 52–53.

5 Újraközölve: *Uo.* 54–59.

6 Újraközölve: *Uo.* 60–65.

7 *Az Ujság*, 1912. május 16. 23.; *Pesti Hírlap*, 1912. május 17. 6; május 18. 10.

8 *Energia és művészet. Világ*, 1912. június 9. 39.

igen finom észrevételeket találunk”. Csontváry művészi rangja is kapott egy félmondatnyi elismerést: „a piktúrában sok új és nemes revelációt tett”, de a hangsúly már áttevődött arra, hogy „az érdekes életű festő” írááról van szó.

Az *Ujság* című lap ismertetése<sup>9</sup> viszont teljes értetlenségről és elutasításról tanúskodik: a „kezdetleges” „füzetecske” publikálását lényegében azzal magyarázza, hogy „a nagy önbizalom készítette” Csontváryt arra, hogy „zsengéjét kinyomassa”. A cikk nem említi, hogy Csontváry festőművész (lehet, hogy a cikk szerzője nem ismerte a festőt, a keresztnévét is elvétette), az azonban mindenképp rögzítendő, hogy Csontváryt túlzott, indokolatlan önbizalommal vádolta.

*Csontvári próféta* címen megértő, jóindulatú ismeretést közölt a füzetkéről a *Pesti Hirlap*.<sup>10</sup> Ezt az írást – elismerésként – Csontváry is számontartotta, tőle tudjuk, hogy a szignálatlan cikk szerzője Szász Zoltán<sup>11</sup> volt. Szász Zoltán, Csontváry „jó ismerőse”, méltatta a festő művészi teljesítményét is: „képei igen érdekesek [...] alapján festő s rengeteg nagyszámú telefestett négyzetméterek alkotója és őrzője [...] [s] mint festő is grandiózus és szertelen” – az ismertetésben azonban a jelenség, a figura került előtérbe. „Budapest szürke emberforgatagában ő egy kiemelkedő, egészen különálló egyéniséget képvisel. [...] Vándor, ha elhaladsz [...] az Andrássy úti Japán-kávéház előtt s a művészasztalnál ülő őszszakállú nagyságok s borotvált arcú ifjak közt látsz egy furcsa, szikár, szakállas embert, aki ing helyett valami furcsa nyakkendőt hord meztelen keblén, nagyokat csapkod az asztalra, lelkesen kiabál s olykor harsányan fel-felkacag, akkor tudd meg, hogy ez az Energia és Művészet írója, a népszerű, kedves Csontvári bácsi.”

Ez a leírás érdekes dokumentuma Csontváry külső megjelenésének, s egyben fontos bizonyítéka annak, hogy 1912-ben valóban mindennapos vendége volt a Japán kávéház művészasztalának, de annak is, hogy a „népszerű” „kedves” figurát „szeretik”, s „érdekes, jóindulatú és ártatlan ember”-nek tartják. Azaz ekkor még fel

sem vetődött, hogy abban a közösségben, ahol napjait töltötte, s ahol nyilván jól érezte magát, kinevetnék, bolondnak, örültnek tartanák.<sup>12</sup>

Ismertetésre méltónak tartotta Szász Zoltán azt is, hogy „mit beszél, mit ír e kedves, ártatlan különc”. Nem hallgatta el az írás meghökkentő furcsaságát, de ez nem akadályozta meg, hogy megértse a mögötte lévő szándékot: „ha bőbeszédűen és dagályosan is, de alapján egészen helyes dolgokért lelkesedik Csontvári bácsi. A kultúrember tévedése szerinte az, hogy a természetes, egyszerű élet helyett erkölcsstelen, idegrontó életet él, alkohollal, kávéval, nikotinnal mérgezi meg magát s általában az anyagi örömeket túlságosan kedveli”.

Szász Zoltán nem tartotta ugyan eredetinek ezt a bírálatot – „ezek a tanok igen régiek” –, de Csontváry hitét, elkötelezettségét nagyra becsülte: „Az a hallatlan lendületű, megváltó lelkesültség, mellyel Csontvári őket terjeszti, ránk, ilyesmikhöz már hozzászokott tévelygő kultúremlékekre nemigen hat. De mindegy, Csontvári egyénisége belevésődik emlékezetünkbe s nem is tudunk rögtön napirendre térni fölötte. Ez az ember néhány évezerral elkésett alak. Egy tipikus keleti próféta, [...] Alapján helyes eszméket hirdet, lángoló, de zagyva stílusban, szegényes, sőt nevetséges érveléssel, ámde szuggesztív, elragadó jóhiszeműséggel.”

A brosúra megjelenése alkalmat adott Bálint Rezsőnek is, aki korábban már írt az 1910-es kiállításról, hogy újra megfogalmazza véleményét a festőről, s természetesen írásművéről is.<sup>13</sup>

Míg a korábbi kritikák azt hangsúlyozták, hogy „nem hasonlít senkihez; nincsenek előhírnökei neki, [...] Csontváry művei előtt megállna a bíráló bizottság kisded esze, s semmiféle izmusba sem tudná őket beszorítani, mert Csontváry sajátos művészi egyéniség, aminő még nem volt s nem lesz”.<sup>14</sup> – „Mintha soha modern festményt nem látott volna, mintha minden hatástól függetlenül próbálkozott volna meg a festéssel”,<sup>15</sup> – „A művész járatlan úton jár, s ez az út teljesen az övé.”<sup>16</sup> – most viszont Bálint Rezső azt hangsúlyozta, hogy „a Csont-

9 Energia és művészet. Az *Ujság*, 1912. június 18. 18.

10 Csontvári próféta. *Pesti Hirlap*, 1912. június 21. 15.

11 Csontváry kiadatlan önéletrajza. *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (Id. 4. j.) 84. Szász Zoltán (1877–1940) író, újságíró, ekkor a *Pesti Hirlap* munkatársa.

12 Gerlőczy Gedeon egyik visszaemlékezése szintén arról tanúskodik, hogy Csontváry hétköznapi környezete semmi kirívót nem talált viselkedésében: „1919 októberében építési irodám részére műtermet kerestem. Így jutottam el az akkor Fehérvári út 34–36. számú, a Gárdonyi szobor mögötti sarokházba. [...] A házfelügyelő a következőket közölte: »Egy idős festőművész bérelte, s ő pár hónappal ezelőtt megbete-

gedett, majd a János kórházban meghalt. Barátságos, kedves ember volt, a házban mindenki szerette, tisztelte.« (ROMVÁRY Ferenc: A Csontváry-krónika korai fogalmazványai, II. A Janus Pannonius Múzeum évkönyve, 34. 1989. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 1990. 295–296.)

13 (B. R.) [BÁLINT Rezső]: Csontváry igaza. *A Képe könyve*, I. 1912. október [30–31.]

14 Y-n [Yartin / NYITRAY József]: Csontváry képkiallítása. Az *Ujság*, 1908. november 4. 10.

15 (e. a.) [ELEK Artúr]: Csontváry Tivadar festményei. Az *Ujság*, 1910. május 29. 21–22.

16 Csontváry Kosztka Tivadar kiállítása. *Világ*, 1910. május 29. 17.

váry-féle művésztípus ma már olyan kialakult jelenség, hogy csak idő kérdése, amikor valaki komolyan és teljes odaadással közelről is meg fogja nézni ezt a tisztára mai produktumot”. Meg is nevezett egy művészt, akit e típus képviselőjeként Csontváry rokonának tartott: „Hogy csak taláломra említsek a sok közül, meg kell hogy említsem a francia Henri Rousseau nevét, [...] bár művészetükben teljességgel ellentétesek, [...] emberi megnyilatkozásukban [...] meglepően sok a hasonló.” Itt tehát ismét felvetette a Rousseau-val való összehasonlítás lehetőségét, amely azután – a rokonságot vitatva vagy azzal egyetértve – végigvonul a későbbi Csontváryról szóló irodalmon.

Bálint Rezső elismerte Csontváry festői erőit, „egy-két tájképével [...] mesterségbeli tudásról, [...] igen előkelő és biztossággal tartott látásról tesz tanúságot”, de szerinte fontosabb Csontváry „szerteágazó egyénisége, mértéktelen elképzelései, melyekkel külön-külön és határ nélkül akarja közvetíteni mindazokat a revelációit, melyekkel a természeti jelenségek megajándékozták”.

Csontváry írásművét problematikusabbnak ítélte: „a gondolati kakofóniáknak” ez a gyűjteménye „sok röhejt fakaszt – joggal, jogtalanul –, nem mindig a Csontváry igazán múlik, egy kevéssé mindig a röhögőkén is, akik nemigen szeretnek látni is, ha röhögni akarnak”.

Bálint nyilvánvalóan nem a „röhögők” oldalán állt: „amilyen nemesen tiszta, igaz a tehetsége, olyan igaz és minden együgyűségében becsülendő az írása, [...] Mert bár jó igaz, hogy szavakkal összerakott értelmi káoszt ritkán sikerül ilyen szórakoztató rendben összehalmazni, és a selyemtenyésztésről való utópiája is szinte egyedülálló a maga kuriozitásában – mégis felette becsülendő az a rajongás, mellyel a természet iránt érez [...] ha nem is festette volna azokat a képeit, melyekért méltán becsülhetjük, úgy ezért a rajongásért megérdemli, hogy a művészt lássuk benne.”

Ez a reflexió tehát már erőteljesebben utal arra, hogy a Csontváry hirdette gondolatok sokak számára nevetségesek, de azt is hangsúlyozza, hogy változatlanul fgyelemre méltó festőnek tartja.

Az 1913-ban megjelent írás, *A lángész jóval szerényebb visszhangot keltett*, eddig csupán egyetlen rövid ismertetés került elő,<sup>17</sup> a *Magyar Hírlap* újságírója úgy vélte, hogy a „zseni tenyésztéséről Ostwald Vilmos, a jeles német tudós érdekes tanulmányt írt, [...] Erre a tanulmányra akar válasz lenni egy *Csontváry* nevű úr rövid ér-

tekezése”. Itt viszont megint nem esett szó arról, hogy Csontváry ismert festő, noha arról tudott a recenzens, hogy a szerző „már több hasonló irányú munkát írt”. Csontváry írásáról csupán annyi mondandója volt: „Elmélete oda irányul, hogy vannak kiválasztottak, de az egészséges és céltudatos nevelés is válthat ki jeles elméket. A tanulmány [...] nyelve és magyarázó modora nem mentes zavarosságoktól és tévedésektől.”

Megjelent 1913-ban egy hosszabb beszámoló is Csontváry életének aktuális eseményeiről. Erről a cikkről a szakirodalom eddig nem vett tudomást, információit nem használta fel, pedig a cikk rendkívül tanulságos, részletesen dokumentálja azt a radikális fordulatot, ami Csontváry közvéleménybeli megítélésében ekkor bekövetkezett.

Lippay Gyula<sup>18</sup> írása a *Budapest* című napilapban jelent meg *Csontváry itthon. Megjött a próféta*<sup>19</sup> címen. Előzményéhez tartozik, hogy a *Pesti Hírlap*ban október elején megjelent egy rövid hír: „A Japán-beli művész-asztaltársaságot Csontváry Tivadar festőművész Konstantinápolyból értesítette, hogy keleti útja teljes eredménnyel végződött és kérte, hogy ezt a nyilvánossággal tudassák. A művész, a világító színek feltalálója, a napokban megérkezik.”<sup>20</sup>

Ennek a hírnak forrását képező levelezőlap anyagi mivoltában is fennmaradt, a többször reprodukált dokumentum eredeti szövege a következő: „Keleti utam teljes eredménnyel végződött. Ha jelen van Szinyei vagy dr. Lázár úgy kérem őket, hogy ezt a kormány-nal s a nyilvánossággal tudassák. Nehány nap múlva a viszontlátásra Csontváry.” A *Pesti Hírlap* híradása az eredeti szövegből elhagyta a Szinyeire, Lázár Bélára és a kormányra utaló szavakat, nem lehetetlen, hogy tapintatból, s magyarázatként kiegészítette: „a művész, a világító színek feltalálója”.

Lippay is ennek a hírnak a variációjával indította cikkét. Felvezető, ironikus hangú mondata azonban már egyértelműen jelzi a gúnyolódás szándékát: „a következő hír remegtette meg a magyar hírlapolvasók lelkét”. A „sürgönnnyé” átminősített szövegbe visszahelyezte a „kormány” emlegetését, nyilvánvalóan azért, hogy az aránytévesztést, a nagyotmondást, Csontváry magatartásának abszurditását hangsúlyozza. „Csontváry Kosztka Tivadar, a kiváló festő, a világító színek föltalálója Konstantinápolyból sürgönyözött a Japán-kávéházbeli művész asztaltársaságnak, hogy útja teljes eredmén-

17 Csontváry: *A lángész. Magyar Hírlap*, 1913. március 8. 12.

18 Lippay Gyula (1883–1941) hírlapíró, a *Budapest*, majd a *Kis Újság* munkatársa.

19 L. Gy. [LIPPAY Gyula]: *Csontváry itthon. Megjött a próféta. Budapest*, 1913. október 10. 7.

20 (Hír Csontváryról). *Pesti Hírlap*, 1913. október 4. 25.

nyel végződött s jön hazafelé. Kéri, értesítsék erről a kormányt és a közvéleményt.” Ebben a kontextusban „a kiváló festő, a világító színek föltalálója” már egyértelműen gúnyként hat, nem jelent pozitív, elismerő értékítéletet.

A továbbiakban Lippay arról számolt be, hogy felkereste a kávéházban a hazaérkezett Csontváryt, hogy megtudja, mi rejlik a „teljes eredmény” kifejezés mögött: „megkértük, mondja meg, *mi az a teljes eredmény, amelyről sürgőnyzött?* [...] De Csontváry mester nem felelt. Kérdésünkre titokzatosan mosolygott és selymes prófétai szakállát simogatta. Hallgatott, mint a sivatag szfinxe, s így ki vagyunk téve mi is, a kormány is, meg a közvélemény is annak, hogy esetleg örök titok fog maradni az, amit Csontváry mester teljes eredményen értett”.

A gúnyolódást Lippay Csontváry művészetének „bemutatójával” folytatta: „Mindenki tudja, ki az a Csontváry. Ha azonban esetleg mégis akadna olyan együgyű lélek, olyan megrögzött bűnös, aki még ma sem tudná, kicsoda Ő, annak a következőkben adunk felvilágosítást: Csontváry elsősorban festőművész. Ezen a téren erősen készülődik a világrekord megjavítására. Tehetsége ugyanis akkora festmények festésére készíti, amekkorákról a vászongyárosoknak eddig fogalmuk sem volt.” A méreten kívül tehát semmi mondanivalója nem volt a kritikusnak Csontváry művészetéről. Ennek is volt persze előzménye: Kézdi-Kovács „horribilis méretek”-ről beszélt korábban.<sup>21</sup> Ezt a jellemzést Lippay megtoldotta még egy egészen bizarr feltételezéssel, amelynek valószínűleg semmi alapja nem volt, de nagyon jól hangzott: „Dolgozik egy olyan nagy képen, amely Budapest egyetlen termében sem fér el, s így a művész arra határozta el magát, hogy a nyugoti pályaudvarban fogja kiállítani. *A vonatok az alatt az idő alatt, míg a kép a pályaudvarban lesz, nem fognak egészen befutni, hanem kívül fognak megállani.*”

Elindult tehát a versengés, ki tud bizarrabb történetet kitalálni Csontváryról.

De nem kímélte Lippay Csontváry írásműveit sem: „Másodszorban író Csontváry. Már több könyve jelent meg, s ezek közt is kiválik az »Energia és művészet« című hatalmas kötet, amely tíz (10) lapból áll. Erre önök azt fogják mondani ismét, hogy tíz lap még nem hatalmas kötet. Nincs igazuk. Egyszerűen nincs igazuk. Az a tíz lap fölér hatalmas kötetekkel, csupán meg kell érteni mindazt, ami benne van.”

Hogy mi van a tízlapnyi szövegben, azt már szóra sem méltatta az újságíró. De hogy tovább fokozza a fi-

gura furcsaságát, hozzáteszi még: „Ezen kívül Csontváry feltaláló is. De ez még mind semmi. A festő, az író és a feltaláló csak a megnyilatkozás földi formái, a lényeg, a nagy, a fenséges lényeg az, hogy Csontváry – próféta.”

A „próféta” kifejezés jelentése itt megfordul. A szó-nak Csontváryval kapcsolatban korábban nem volt pejoratív felhangja, nem tapadt hozzá a gúnyolódás szándéka. Szász Zoltán a „népszerű, kedves Csontvári bácsi”-t, az „érdekes, jóindulatú és ártatlan ember”-t nevezte prófétának. Lippay viszont már a figura, a magatartás abszurditását hangsúlyozza: „hogymiért próféta a Mester, erre a felmerülő kérdésre csak szánakozó mosollyal felelhetünk. Miért próféta valaki?! Hát azért, mert arra rendeltetett a sors által, hogy embertársait oktassa s a tévelygő emberiség számára megmutassa azt az utat, amely az erény diadalán keresztül az üdvösséghez vezet!”

Korábban, a kiállításáról szóló kritikák – bár különbségén sokszor fennakadtak – azt többnyire elismerték, hogy „tiszteltetreméltó idealizmus”, „naiv őszinteség”, „hit és rajongás” vezérli a művészt. A bulvárlap kritikusa viszont már-már bohócot csinál belőle: „Csontváry mester az idén is, mint minden esztendőben, a nyarat az arabs és szíriai sivatagokban töltötte, ott készülvén arra, hogy festményeivel megváltoztassa és megváltsa a szenvedő emberiséget. Az idén *a sivatagban ünnepelte hatvanadik születése napját*, s most ragyogó jókedvben, friss egészségben fogadja a hódolók üdvözlését a Japán-kávéház teraszán. *A művészek jelenleg azon fáradoznak, hogy rábírájk a királyt, nevezze ki Csontváryt Budapest főpolgármesterévé*, ami ha megtörténnék, nagyszerű perspektíva nyílnék meg a főváros fejlődése szempontjából.”

Ennek a „színes” tudósításnak az ellentéte volt az a szűkszavú, tárgyilagos, pontos adatokat (de értékelést nem) közlő lexikoncikk, amely 1915-ben jelent meg a *Magyar képzőművészek lexikona* első kötetében.<sup>22</sup> Az írás a pálya fontosabb állomásait, a kiállítások évszámát, az 1908-ban kiállított művek listáját és néhány Csontváryról szóló cikk adatait sorolta fel. A lexikonszerkesztők tehát – a kávéházi vélekedések ellenére – dokumentálásra méltó művészként foglalkoztak Csontváryval.

1918-ban Lázár Béla művészanekdotákat felsorakoztató könyvében Csontváryról is megemlékezett. Az első történet az 1905-ös kiállításához kapcsolódik: „Egy délután, mit sem sejtve, ülök a Baross-kávéházban, mikor elém áll egy – hogy is mondjam? – bohém külsejű úriember, utazó sapka a fején, zsebkendő ing helyett

21 (k. k. i.) [KÉZDI-KOVÁCS László]: Csontváry kiállítása. *Pesti Hirlap*, 1908. november 4. 10.

22 SZENDREI János–SZENTIVÁNYI Gyula: Csontváry Kosztka. *Magyar képzőművészek lexikona*. Budapest, Közkutatásügyi Minisztérium, 1915. 332.

a nyakán s meghív az Iparcsarnokban rendezett külön kiállítására. Elmondja, hogy patikus volt, de patikáját bérbe adta s festő lett, tanult Münchenben, volt Jeruzsálemben, festette a baalbeki templomot, a jajcei vízesést, villanyvilágított fákat, a keleti pályaudvart éjjel, a görög színházat Taorminában, a tiroli vidéket, a jeruzsálemi panaszfalat – ez mind látható az Iparcsarnokban.” Csontváry külső megjelenése leírásában nagyon hasonló ahhoz, amit a róla fennmaradt fotó is tanúsít. A képek felsorolása azonban nem pontos, a baalbeki templomot ábrázoló festmény később készült.

Hogy mi volt Lázár véleménye Csontváry művészetéről, az közvetlenül nem derül ki könyvéből, csupán Csontváry önértékelését közli, nyilván úgy gondolta, hogy a túlzások önmagukért beszélnek: „Csontváry büszke volt alkotására. Európa legnagyobb művésze ő, képei megfizethetetlenek, két milliónál olcsóbban nem eladók, vagy mind vagy semmi. Csontváry ezenkívül népboldogító, tele van az agya nagyszerű ideákkal, amiről röpiet adott ki, s mivel Sáros megyei, Szinyeivel való gyermekkori barátsága a Japán-asztalhoz kapcsolta.”

A mondat utolsó fele azonban már félrevezető, tényként közöl olyan összefüggéseket, amelyek alaptalan feltételezések. Egyrészt Szinyei és Csontváry valóban közös vidékről származott, de annak semmi nyoma nincs, hogy gyerekkori barátok lettek volna. Nem is lehettek volna, hiszen sem életkoruk, sem lakhelyük, sem társadalmi helyzetük nem tette ezt lehetővé. Másrészt meglehetősen rosszul indult feltételezés, hogy Csontváry nem művésze jogán, hanem csupán Szinyei ismeretsége révén jutott be a művésztszereplőbe. Szász Zoltán méltatása azt tanúsítja, hogy Csontváryt – minden furcsasága ellenére – festőművésznek tekintették.

Lázár második anekdotája a napisajtóból már ismert konstantinápolyi képeslap történetét meséli el, a dokumentumot fakszimilében is bemutatja. Majd egy korábban még nem publikált kávéházi történettel zárja a Csontváry-fejezetet: „Csontváry soha sem beteg. Titka van. Mikor néhai királyunk megbetegedett, határtalan lojalitásból elárulta titkát. Felterjesztést intézett a kabinetirodához, kérve, hogy – tegyék ki őfelségét a napra. Ez a gyógyulás titka. Várt választ, de nem jött. Az asztal megsajnálta és küldött neki egy távirati kö-

szönő levelet. Azóta Csontváry túl boldog. Most eltűnt egy idő óta. Halhatatlan remekeit szaporítja? Oh jaj! – ki fogja őket megfizetni a mai drágaságban? Ma már talán tíz millió gyűjteményeinek vételára.”

Ekkor tehát már nincs szó a képek elemzéséről, értelmezéséről, világító színekről, mindennel dacoló energiáról, lángoló idealizmusról, a természet és a művészet szeretetéről, naiv őszinteségről, monumentalitásról, dekoratív érzékről, csupán egy megmosolyogni vagy kinevetni való, együgyű kávéházi figuráról. Nem árt külön hangsúlyozni, hogy ekkor sem a festményeit nevetik ki, hanem magatartását, jobbító szándékú terveit, furcsa nyelvezetű írásműveit, a kávéházi ugratások során rászédett naivitását. Az írást Pólya Tibor karikatúrája illusztrálja.

Az utolsó nagyobb írás, amely még Csontváry életében megjelent róla, Kaczér Vilmos<sup>23</sup> riportja volt a *Pesti Futár* című bulvárlapban.<sup>24</sup> A cikk megírásának ürügyét az adta, hogy a Tanácsköztársaság idején, egy a művészek helyzetére vonatkozó felmérés során feltűnést keltő választ küldött be Csontváry a szakszervezethez. „»Csontváry, a világ legnagyobb érzés-plein-air festője.« Ezzel az eredeti aláírással érkezett be egy kérdőív ahhoz a bizottsághoz, amely a festőművészek kataszterét készíti. A kérdőívnek azt a pontját, hogy kit tart a világ öt legjobb modern festőjének, röviden így töltötte ki Csontváry: »Minthogy én vagyok a világ legmodernebb festője, alattam sokan lehetnek.«”<sup>25</sup>

Csontváry válaszána híre művészkörökben nyilván nagyon hamar elterjedt, s a történet alkalmasnak látszott arra, hogy egy színes riportban a szélesebb olvasóközönség érdeklődését is felkeltse. Kaczér Vilmos riportként kereste fel Csontváryt otthonában, s egész sor életére, életkörülményeire vonatkozó kérdésre kerített sort. Feladata nyilván az volt, hogy minél részletesebben bemutassa a meglepő választ adó figura különbségét. Ezt a feladatot kiválóan megoldotta a riporter, a legapróbb részletekre is felfigyelt, amelyek a jelenség szenzációjellegét növelték.

Már a művész nevét is különösnek, furcsának tartotta Kaczér: „vidéki színészeknek volt ilyen nevük hajdan”. Rejtőzködő életére utalt, hogy nem volt könnyű megtalálni Csontváry műtermét, lakcíme kollégái közt sem volt közismert. „Telefonja nincs a mesternek, a la-

23 Kaczér Vilmos (1878–1953) újságíró, később *A Toll* című folyóirat szerkesztője.

24 (kv.) [Kaczér Vilmos]: Csontváry, a világ legnagyobb érzés-plein-air festője. *Pesti Futár*, 12. 1919. május 2. 579. sz. 10–13. Kaczér szerzőségét egy tíz évvel későbbi, a riport körülményeiről írt visszaemlékezése

igazolja: KACZÉR Vilmos: Csontváry (1853–1919). *A Toll*, 1. 1929. augusztus 18. sz. 38–40.

25 Ennek a történetnek egy változatát – szemtanúként – később Herman Lipót is megírta. HERMAN Lipót: *A művészasztal*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1958. 96.



kásjegyzékből kihagyták, a Fészekben nem lehetett a rengeteg cím között megtalálni, a Kelenhegyi úti műterem-bérházban tudtam meg Herman Lipóttól és Pólya Tibortól, hogy Csontváry a külső Fehérvári úton lakik. Ott aztán egy pékné igazított útba, akinek Csontváry régi vevője. Éppen akkor tett félre részére egy deka kenyeret.”

Az „egy deka kenyér” megemlézése már egyben az első adalék puritán, aszketikus életvitelének leírásához. Ezt kifejtve megtudjuk: „nem nagyok az igényei, a háború előtt – így mesélte nekem – vett két sült krumpolit, négy krajcárért vaját, öt krajcárért egy roll mopszot vagy debreceni kolbászt, hozzá egy gyönyörű almát, ha jól esett, egy teát is csinált otthon, s megvolt a vacsorája. Jelenleg ennyi se kell, s pénzt takarít meg”. Ezt a leírást tekinthetjük a Csontváry táplálkozására vonatkozó legendák első változatának, a későbbi variációk – aszalt szilva, főtt kukorica, nyers savanyú káposzta – ezt csupaszították tovább.

Csontváry különtségének következő, döntő bizonyítéka, hogy: „*Eddig egyetlen egy képet sem adott el.*” Ez a közvélekedés szerint nyilván az abszurditás netovábbja. „Csontváry nem valami ifjú óriás. Csontváry, teljes nevén Csontváry-Kosztka Tivadar, hatvanhat éves elmúlt. [És] *Eddig egyetlen egy képet sem adott el.*” Miért fest valaki, ha nem akarja eladni, ha nem akar díjat nyerni – a közönség és a szakma szemében is a vételár, az aranyérem, az állami vásárlás a „siker”, az elismertség legfőbb mércéje. Ha viszont elég tehetős a művész, s nincs szüksége a művei értékesítéséből származó jövedelemre, ha csak a maga kedvére fest, akkor nem vehető komolyan, akkor csak műkedvelő. Pedig a felkínált összeg is szenzációs: „Egy festményéért egymillió kétszázezer koronát ígértek. Ez olyan nagyméretű, hogy Budapesten nincs helyiség, amelyben ki lehetne állítani.” Ez a megjegyzés legnagyobb képére, a *Baalbekre* vonatkozott. Megjegyzendő, hogy Kézdi-Kovács szerint hasonló kijelentést már első kiállításakor is tett: „büszkén hirdeti, hogy nagy taorminai tájképét százezer líráért sem adta oda”.<sup>26</sup>

Csontváry életkörülményeiről is beszámol a riport, itt említik először műtermének pontos címét: „A világ legnagyobb érzés-plein-air festője plein airban, a Fehérvári úti Hadik-palota negyedik emeletének folyosóján fogadott, ahol napfürdőt vett. Műtermébe nem vezetett be, mert aznap nem sepett még. Cselédje nincs,

maga takarít, főz, varr, talpal, készíti az ingeit, lábravalóit párizsi plakátokból.”

Csontváry a továbbiakban műveiről mesél: „Ez Baalbek festménye – beszélte el Csontváry – mindenki ismeri, ez a világ legnagyobb plein air festménye.” Beszámol a párizsi sikeréről is: „kivettem Párizsban egy nagy palotát, egy kristálypalotát, s harminckilenc más művemmel együtt bemutattam. Pierre Weber drámaíró, a New-York Herald kritikusa ezekkel a szavakkal gratulált: »Ön engem meglepett, a munka túlszárnnyal mindent, ami a világon létezik.«” Ez a beszámoló bővebb, mint az 1908-as katalógus utalása.<sup>27</sup> Megnevezi a kritikust, megemlíti a kiállított művek pontos számát és a helyszínt, a „kristálypalotát”.

Ezt követően budapesti elismeréséről is beszél Csontváry: „Budapesten Yartin »Az Ujság«-ban és a »Világ«-ban azt írta, hogy ilyen még nem volt és nem is lesz. Mi az energiát megértjük, de a kizsigeléshez, a kielémezéshez nincsen méltó tudásunk. Mert ha volna, akkor meg is tudnánk csinálni.”

Csontváry tehát valamilyen mértékig figyelemmel kísérte a róla szóló írásokat, s az elismeréseket számontartotta. Ennek a Yartinra vonatkozó megjegyzésnek például a feljegyzéseiben is található egy bővebb változata.<sup>28</sup>

Büszkén sorolja a többi képét is: „sokkal színesebb naplementében a Taormina, görög színházzal, Etnával és a világító, mély tengerrel. Itt van a nagy tarpataki vízesés, a Tarajkától nézve a Tátrát, a Szilágyi-monumentum mellett, itt vannak a cédrusok, az összes európai vízesések, a jeruzsálemi panaszfalak. Van sok kairói, athéni képem”. Szóba kerül tulajdonképpen az is, hogy miért nem láthatók Csontváry képei: „Ezek a festmények rolnizva vannak, hogy össze ne ragadjanak, kiállítani nem lehet, mert a keretek százezer koronába kerülnek, s nincs is Budapesten elég tág helyiség. A Műcsarnokban nincs hely, a nagy festményeknek harminc-negyven méter hosszú distancia kellene, távlat, hogy zavartalanul láthassák, s nincs csak húsz-huszonöt méter, és a közönség is elzár tíz métert.” A Műcsarnokra vonatkozó megjegyzés nem egyértelmű, nem tudni, hogy a „nincs hely” azt jelenti-e, hogy Csontváryt elutasították (erre van korábban is utalás, Kézdi-Kovács 1905-ös kritikájában azt írja: „A budapesti Műcsarnok és a »Nemzeti Szalon« azonban szűkkeblűen meggátolták azt, hogy a »Csontváry« név világhíre az ő helyiségeikből indul-

26 (k. k. I.) [KÉZDI-KOVÁCS LÁSZLÓ]: „Csontváry”. *Pesti Hirlap*, 1905. szeptember 9. 6.

27 [...] tavaly Párisban történt kiállításomon a Newyork Herald kritiku-

sa egyenesen kimondá, hogy minden a világon létező festmény túl van szárnyalva” *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 43.

28 Uo. 92.

jon ki.”<sup>29</sup>), vagy a nagyméretű képek számára nincs elég tér, vagy csupán azt, hogy akkor éppen az épület katonai kórházként működött, s egyáltalán nem fogadott kiállításokat. De a végeredményen, a képek rolnizott állapotán ez persze nem változtat.

Reálisan értékeli Csontváry kiállításainak visszhangját is: „Egyszer az Iparcsarnokban állítottam ki egy részletet, azonban a havazás megakadályozott, a publikum nem jöhetett, csak pár művész. Aztán egy másik alkalommal, vakációkor, a régi Műegyetem helyiségeiben szellőztettem ki kissé.” Azaz, sem a kellemetlen novemberi időjárás, sem a kiállítási évad utáni „vakáció” időszaka nem kedvezett igazán a szélesebb körű látogatottságnak.

Életrajzi mozzanatok is felvázol Csontváry a riporterek, aminek az az újdonsága, hogy először beszél a nyilvánosság előtt elhivatásáról, bár még mindig eléggé tartózkodón: „1880. október 14-én lettem jóslással, szóbelileg a láthatatlan által kinevezve, kijelölve festőnek, azt nem mondom meg, mi volt köztünk szóbeli, erre nincs még szükség. 1884-ben megélhetés céljából gyógyszerértáros lettem, 1894-ben bérbe adtam a patikát, s hatvan forint havi jövedelemmel beutaztam a világot, negyven-ötven méteres festményekre cipeltem a Libanonon, s az arábiai sivatagon keresztül, karavánokkal hónapokig küszködtem az éhséggel és szomjúsággal, amíg megszoktam a koplaló életet. Ma tisztán saját konyhán élek, vegetáriánus konyhán.”

A beszélgetés során Csontváry szóba hozza anyagi helyzetét: „Az állam soha nem vásárolt tőlem, s privátim sem adtam el, és nem is adhattam el, mert drága voltam, s nem volt keretem.” Ezt nem panaszként mondja, hiszen korábban is büszkén állította, hogy nem szorul rá arra, hogy képeit eladja, annak is tudatában van, hogy árait magasra szabta, de az furcsa, hogy okként a keretek hiányát is számontartja. Volt olyan kritikus, aki ezt korábban is szóvá tette, de azt nem tudjuk, hogy Csontváry akkor nem tudott, vagy nem akart konvencionális keretezésre pénzt áldozni. A háború után már persze nyilvánvalóan nem tellett „százezer” koronás keretekre.

Annak deklarálása, hogy az „állam soha nem vásárolt tőlem, s privátim sem adtam el” ugyanakkor azt is

hangsúlyozza, hogy Csontváry teljes mértékben szakított a művészeti élet intézményrendszerével, kivonult a művészeti közéletből, vállalta a kívülállást, ami egyben a függetlenségét is biztosította. Feltételezhetően pontosan tudta, hogy képeinek jó része sem mérete, sem témája miatt nem illik bele az eladható műcsarnoki képek sorába.

A riport szerint különös magyarázatot fűz Csontváry a kecskeméti földrengés élményéhez. Úgy érzi, az, hogy a földrengést megjövendölte – megrendelte? –, igazolja „az isteni összeköttetést”.<sup>30</sup>

Nagy terveiről is beszámol: „száz nagy műtermet tervezett [...] Lakással [...] teljes ellátással, utazási költséggel”. „Másik eszmém az, hogy selyemtenyészéssel fel lehetne az országot lendíteni. Fent voltam a népbiztosságnál, Kelen elvtárral tárgyaltam. Azt szeretném, ha ezt az évet nem veszítenénk el.” Különleges képességével büszkélkedik: „Bal szemem, ez a művészi szem olyan páratlan, hogy a napot ellenőrzöm működésében, erre nem képes senki sem, megvakítaná az embert, és én csinálom.”

Sorjáznak tehát a különös, furcsa történetek, amelyek azonban csak azt támasztják alá, hogy Csontváry valóban külön volt, de szó sem esik arról, milyen festő volt, mit alkotott valójában, volt-e valami alapja annak, hogy „a világ legmodernebb”, „legnagyobb érzés-plein-air festője”-ként mutakozzon be.

## Lehel Ferenc Csontváry-könyve

Csontváry 1919. június 20-án meghalt, művészetének befogadástörténete ekkor újabb fordulópontjához érkezett. Hagyatékának nagy része – ha két lépésben is, de végül – Gerlóczy Gedeon tulajdonába<sup>31</sup> került. Ezzel teljesen új helyzet teremtdött, a szélesebb nyilvánosság számára az életmű ismét hosszabb időre hozzáférhetővé vált. Köztulajdonban egyetlen alkotása sem volt, életében reprodukció sem jelent meg képeiről, megismertetésük, nyilvánosságra kerülésük a továbbiakban nagy mértékben azon múlt, hogy mi a szándéka Gerló-

29 KÉZDI-KOVÁCS 1905. (ld. 26. j.)

30 „Kigúnyoltak, követelték, hogy ha próféta vagyok, igazoljam az isteni összeköttetést földrengéssel. Ha csak ez kell, ha ez fog meggyőzni, jönni kell, jönni fog. Alig értem Münchenbe, már künn volt a plakát a kecskeméti földrengésről. Erre rögtön visszafordultam. Nem győztek eleget álmélkodni a Japánban.”

31 Gerlóczy egy 1959-es visszaemlékezése szerint először csak a nagyméretű képek kerültek hozzá: „Dr. Kosztka Istvánnal megismerkedve

lelkeseдем átragadt rá is és elhatároztuk, hogy közösen fele-fele arányban megvásároljuk az árverésen a képeket. Ez be is következett [...] A nagy darabokat nekem kellett elhelyeznem, a kisebbeket dr. Kosztka István őrizte meg, 1928-ban dr. Kosztka István elvesztette kedvét a képekkel szemben és azt az ajánlatot tette, hogy vegyem át a vételáron. Ez meg is történt.” ZOMBORI Lajos: A Csontváry-krónika korai fogalmazványa, I. A Janus Pannonius Múzeum évkönyve, 34. 1989. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 1990. 290.

czynak. Azt nem tudjuk, hogy gondolt-e a képek – vagy egy részük – eladására, de kiállításukat, bemutatásukat bizonyára tervezte. Nyilván ezért sem zárkózott el attól, hogy valaki foglalkozzon a művekkel. Emlékezőse szerint nem ő kérte fel Lehel, hogy írjon Csontváryról, a kezdeményező Lehel volt. „1921-ben Lehel Ferenc festőművész és művészettörténész felkeresett, mert a Kosztka családtól megtudta, hogy én vásároltam meg a Csontváry hagyatékot. Tanulmányt és könyvet akart írni Csontváry művészetéről és a reprodukciók részére a képek lefotografálásához engedélyemet kérte.”<sup>32</sup>

Gerlőczy jellemzése annyiban helytálló, hogy Lehel Ferenc valóban festőnek készült, 1903 és 1907 között a budapesti főiskola növendéke volt, Nagybányán is több nyarat töltött. Pályafutásának elején, a Könyves Kálmán nevezetes 1907-es kiállításán a modern fiatalok közt ő is kiállított,<sup>33</sup> bölcsészeti tanulmányokat azonban nem folytatott. A festéssel hamar felhagyott, érdeklődése elsősorban a modern törekvésekkel kapcsolatos művészetelméleti kérdések felé fordult. Tanulmányokat, könyveket írt e tárgykörben. Szerény terjedelmű, de témaválasztásánál fogva úttörő kezdeményezésnek tekinthető a *Magyar művészet a törökvilág idején* (1913) című könyve, ennek alapján nem teljesen alaptalan a művészettörténész minősítés sem.

Hogy mikor és mi keltette fel érdeklődését Csontváry iránt, nem tudjuk. Korábban, 1921-ben megjelent írásait megelőző publikációiban Csontvárynak még a neve sem fordul elő. A modern művészet sorsát, alakulását áttekintő könyvében,<sup>34</sup> A *Keresők* című fejezetben, „a művészet bomlása”-ról, „a művészet csődjé”-ről beszél, „ennek a csődnek utolsó, legizgalmasabb fejezete a »keresők« sorstörténete. A »keresők« balsorsa valóban egy kor tragédiája”.<sup>35</sup> Törekvéseik kudarcát, a megtorpanást, a visszafordulást emlegeti, a „megtért keresők” közt Picasso mellett a magyar vezérek, Kernstok, Grünwald, Vaszary nevét sorolja.<sup>36</sup> Lehetséges, hogy a csalódás, a kiábrándulás légkörében Csontváry felfedezésével valamiféle ellenpéldát talált Lehel.

Első Csontváryról szóló publikációja 1921 novemberében jelent meg a *Mult és Jövő* című zsidó kulturális fo-

lyóiratban.<sup>37</sup> Az érdeklődés felkeltését célzó rövid cikk alkalmazkodik a lap jellegéhez, már az írás címe úgy mutatja be a művészt: „A kelet tragikus festője”, s természetesen zsidó tárgyú képét állítja középpontba: „Legmegrázóbb kompozíciója »A zsidók vallási disputája a jeruzsálemi panaszfalnál«. Gyengédség, fanatizmus és exaltáció jellemzik a művet, amelybe a nem-zsidó festő annyi megérzést és zsidó átszellemültséget tudott belevenni. Káprázatosan gazdag koloritja sajnos nem látszik a reprodukcióból.”<sup>38</sup> Itt Lehel azt is fontosnak tartotta kiemelni, hogy „leginkább a Kelet kötötte le [...] Különösképpen a zsidók érdekelték. Már gyermekkorában is az Ótestamentum foglalkoztatta inkább, mint az új. Hátrahagyott önéletrajzában végén hosszasan foglalkozik a zsidók történetével. A hagyomány néhány adatának valószínűségét vitatja földrajzi tapasztalatai alapján.”

Ebben a rövid, vázlatos pályaképben már több, Lehel számára fontos elem sorra kerül: „elhagyatottság”, „éhhál”, „hóbortosság”, „a Láthatatlan sugallata”, „a New-York Herald kritikusa”. Mindezeket készülő könyvében részletesebben kifejti majd. Megindokolja azt is, miért kell Csontváryval foglalkozni: „A hóbortossága miatt kinevetett festőt sokan ismerték, de senki nem ismerte meg. Bolondnak nézték, de nem az őrült váeszt tekintették benne, hanem egyszerűen a hóbortos képzelődőt.” Arra is magyarázatot ad, mért nem volt sikeres, és mért feledték el oly hamar: „senkit sem bilincsel le alkotásaival annyira, hogy életre-halálra saját ügyeként harcoljon érte. Nem tudták megbocsátani »dilettantizmusát«”.

Ez a cikk természetesen csak ízelítőt ad arról, mi volt Lehel véleménye Csontváryról. Megjegyzendő azonban, hogy néhány apró részlet nem került bele a könyvbe. Ilyen például az utolsó szénrajzok érzékletes leírása: „Azok, akik halála után bejuthattak a műtermébe, ott látták az őrült Csontvári Tivadart teveháton ülve, kifeszített mellel, gögösen hátraszegett fejjel az óriási turulmadár szemébe nézve, amely karddal karmai közt vezeti be a magyarokat az új hazába. Ez volt utolsó szénvázlata. Vele szemben ugyancsak szénnel silány papíron a szeretett király, akitől soha nem kapott meghívást,

32 ROMVÁRY 1990. (ld. 12. j.) 296.

33 Két kritika megemlíti egy-egy kiállított művét. „Az utak elváltak.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény*, I. 1901–1908. Vál. TÍMÁR ÁRPÁD. Pécs–Budapest, Janus Pannonius Múzeum–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 263, 272.

34 LEHEL Ferenc: *A romantikától az absztrakcióig. Egy művészettörténeti monstredráma*. Budapest, Meteor, 1921.

35 Uo. 31.

36 Uo. 47–49.

37 LEHEL Ferenc: Csontvári Tivadar. A kelet tragikus festője. *Mult és Jövő*, 11. 1921. november. 364–365.

38 A cikk mellett ugyanis két fekete-fehér reprodukciót is publikáltak. Az egyik a *Zarándokok a libáni cédrusfánál*, a másik a *Zsidók a jeruzsálemi szentfal előtt* című kép fotója volt. Ez volt az első alkalom, hogy Csontváry-festmény reprodukciója megjelent. Megjegyzendő, hogy Lehel itt is, a későbbiekben is nagyon szabadon variálta a képcímeket.

tehát képeslapról lemásolva: Ferenc József ült íróasztala előtt.” Az is megemlítendő, hogy itt csupán az a határozott kijelentés szerepel, hogy Csontváry „az impresszionizmus magyar előfutára”, ez némileg eltér az utóbb megjelent könyvtől, ott címként az került előtérbe, hogy „A posztimpresszionista festés magyar előfutára”.

A Csontváryról elkészült nagy tanulmány először a *Független Szemle* című folyóiratban jelent meg,<sup>39</sup> majd hamarosan önálló könyvként is, 1921 karácsonyán.<sup>40</sup> A folyóiratbeli cikk és a könyv szövege igen nagy mértékben megegyezik. A könyv néhány bekezdéssel, néhány mondatnyi kiegészítéssel bővebb csak, ezek a bővítmények azonban sok fontos információt hordoznak. A kétféle – csaknem teljesen egyidejű – publikáció azonban nem utal egymásra,<sup>41</sup> pedig a folyóiratbeli bemutatás célja nyilván a művész és a megjelenés előtt álló monográfia iránti érdeklődés fölkelése volt. Ezt a célt szolgálta az is, hogy a folyóirat hét fontos kép reprodukcióját is közölte.

A *Független Szemle* publikációjának címe egyszerűbb: *Csontváry Tivadar*. A könyvben alcím is olvasható: *A posztimpresszionista festés magyar előfutára*. Ez a megfogalmazás mindenképp a művészettörténeti elhelyezés igényét jelzi, s azt a látszatot kelti, hogy a könyv kifejti majd az életmű posztimpresszionista jellegét, és bebizonyítja Csontváry előfutár voltát. Az alcím egyébként több szempontból is problematikus. Az a kifejezés, hogy „posztimpresszionista”, mind a könyv megjelenése idején, mind napjainkban meglehetősen parttalan, nem mond szinte semmi konkrétumot azon túl, amit szó szerint jelent, azaz, hogy nem impresszionista, hogy túl van rajta, hogy időben későbbi. Az „előfutár” minősítés pedig teljesen alaptalan. Amit Csontváry alkotott, az időben nem előzte meg a posztimpresszionizmus fénykorát, születési évét, életkorát tekintve kortársa volt ugyan a legnagyobbaknak,<sup>42</sup> de művészi tevékenységét nagyon későn kezdte, fő műveinek keletkezése idején Párizsban már a fauvizmus és a kubizmus irányzata uralkodott. Másrészt nem volt elődje, példaképe semmilyen törekvésnek, hiszen nem volt tanítványa, nem volt követője, utánzója sem.

A cím sugallta művészettörténeti megközelítéssel el-lentétben, már a bevezető fejezetben – amelynek címe *Egy ismert festő, akit föl kell fedezni* – egyértelművé válik, hogy a szerző nem szakmunkát írt, hanem a nagyközönségnek szóló, érdekes történetekkel teletűzdelt, színes művészéletrajzt. A közönség érdeklődését kívánta felkelteni, ennek érdekében használta fel a szenzációkeltés „legkorszerűbb” eszközeit.

Divat lett az elfeledett vagy félreismert, mellőzött művészek felfedezése – erre utal a bevezető első mondata: „A hét minden napján, hol az egyik újság, hol a másik, szenzációs hírt közöl egy-egy művésztehetség fölfedezéséről.” Ezt követően sorra jönnek – vázlatosan felsorolva – Csontváry életének azok a mozzanata, amelyek „fölfedezésre” érdemesek, amelyek érdeklődésre számíthatnak: „nemrégien éhen halt”, „Párizsban, Münchenben annak idején teljes munkásságát kiállította, sőt Pesten is, kétszer is”, „a kritikusok meghódoltak zsenijének”, a „Japán-kávéház művészasztalának mindennapos vendége volt. Az újságok anekdotarovatában gyakran szerepelt”, „az eszelős Csontváry Tivadar az a zseni, akinek egy fölülről jött sugallat adta az ecsetet a kezébe és akinek energiája természetfölötti volt”, aki „mint legtökéletesebb alkotása, a Libanon csúcsán meredő magányos cédrus, olyan magányosan és szűzen élte életét”, „a hóbortos Tivadar, aki Tisza Istvánnal, Ferenc Józseffel és Vilmosossal levelezett” (3–4).<sup>43</sup>

Lehel e rövid, néhány soros bekezdésben felépít egy Csontváry-figurát: magányos, eszelős, hóbortos zseni, természetfölötti energiával megáldva, akit fölülről jött sugallat irányít. A könyv feladata a továbbiakban ennek a képnek a részletes kidolgozása, megalapozása, a közönség érdeklődését felkeltő szenzációs történetekkel való feldúsítása. Ekkor kerül végleg a különös, furcsa, őrült zseni figurája az érdeklődés előterébe, ez határozza meg a Csontváryról szóló diskurzust hosszú évtizedekre; az, hogy mit alkotott, s főleg, hogy az miért jó, mi a művészi-esztétikai értéke, jóval hátrább sorolódik.<sup>44</sup>

Az első nagy – *Kosztka Mihály élete* című – fejezetben kiindulásként Lehel az 1908-as katalógusban megjelent életrajzt közli, majd hozzáteszi, hogy „Nem sokkal

39 LEHEL Ferenc: Csontváry Tivadar, I–II. *Független Szemle*, 1. 1921. 11. sz. 384–395. és Uo. 12. sz. 442–452.

40 A könyv *Csontváry Tivadar. A posztimpresszionista festés magyar előfutára* címen, „Amicus kiadása 1922” dátummal jelent meg, az első recenzió azonban már 1921 decemberében olvasható volt, ami arra utal, hogy a könyvet az általános gyakorlatnak megfelelően már karácsony előtt piacra dobták.

41 Sem a folyóirat nem tünteti fel, hogy a szöveg a megjelenés előtt álló könyv része, sem a könyv nem hivatkozik a folyóirat előzetes publikációjára, jegyzeteket, forrásokat egyáltalán nem közöl.

42 A három „ősatya” életrajzi adatai: Paul Cézanne (1839–1906), Paul Gauguin (1848–1903), Vincent van Gogh (1853–1890), ehhez képest vö. Csontváry Kosztka Tivadar (1853–1919).

43 A továbbiakban az idézetek helyét – a Lehel-könyv oldalszámait – zárójelben közöljük.

44 A szenzációkeltés buzgalmában sajnos már az első néhány sorba is belekerültek ténybeli tévedések: Münchenben nem volt kiállítása Csontvárynak, Pesten viszont három is, az pedig talán túlzás, hogy Vilmos császárral „levelezett”.

részletezettebb az Önéletrajza<sup>45</sup> sem, amelyet a háború alatt mintegy két nyomtatott ívnyi terjedelemben írt” (6). Ezt a minősítést a továbbiakban gyakorlatilag megcáfolja, hiszen sokszor és hosszan ebből a „nagy” Önéletrajzból idéz. Rákényszerül, mert az 1908-as önéletrajzban – a párizsi siker történetén kívül – semmi szenzációs momentum nincs.

Lehel Csontváry jellemzését azzal kezdi, hogy autodidakta voltát hangsúlyozza: „Kosztka Tivadar abból a fajtából való, amely bármelyik mesterség mellett köti le az életét, minden körülmények közt valami rendkívülit csinál. A nagy autodidakták és selfmademaneek családjába tartozik; [...] az efféle ember [...] elhanyagolja azokat a tanulmányokat, amelyek az általános műveltségre vonatkoznak. [...] alapjában mindvégig képzetlen marad” (6–7). Ennek azonban némileg ellentmond, amit a továbbiakban az Önéletrajzból idéz, az ugyanis Csontváry széles körű érdeklődéséről, tudásvágyáról, olvasottságáról tanúskodik: „behatóan foglalkoztam a vegytannal, az ásvány és földtannal, a kristallográfiával és a napszínelemzéssel, továbbá az ismeretlen vegyületek meghatározásával. [...] nekiestem a kutatásnak, elsősorban az egyetemi könyvtárnak, s amint a különféle szakmák könyveit éjjel-nappal forgatom, a világ statisztikája kerül a kezembe és ott hazánk szegénysége ötlük a szemembe” (7).

Hosszú idézetként szerepel a „szegedi árvíz katasztrófája” (8), hiszen ennek sincs más forrása, mint a nagy Önéletrajz. A Csontváry-legenda központját alkotó „földről jött sugallat”, az elhivatás története is teljes egészében Csontváry-idézetként van előadva (8–10). Már-már cinikus félreszólásnak hat, ahogy Lehel indokolja ennek a leírásnak a hitelességét: „Ekképp lett Csontváry festő. Higgyük el, hogy ekképp lett, mert ez így csontváry. Így fantasztikusan naiv, ahogy ő a sugallat jelenetét ravaszul leírta.” Ezt a ravaszsgot külön is megmagyarázza Lehel, egyben megpróbálja előre megcáfolni a lehetséges kétkedő ellenvetéseket: „Te leszel a világ legnagyobb [...] festője. A [...] fölé pedig utólag ceruzával e szót írta »napút«, ami plein airt jelent. (Csontváry ugyebár nem érthette meg a sugallat idegen szavát, mert akkor még nem tudhatta, hogy mi a plein airt.

A plein airt azután »napszín«-re magyarította, végül mégis *napút*-ban állapodott meg)” (10).

Ugyancsak elhárítja azt a lehetséges ellenvetést, hogy a „kinyilatkoztatás legendáját [...] az öregkor pókhálós emlékezete [...] utólag költötte”. Lehel szerint az, hogy Csontváry „küldetéséről” életében nem beszélt, éppen „bámulatos”, „emberfölötti” energiájáról, akaraterejéről tanúskodik, „amellyel az életét programja számára beosztotta és e különös beosztás mellett kitarított” (10–11).

Lehel azt is sejteti, hogy ebben a „beosztásban”, Csontváry életervében a tizennégyes számnak különleges szerepe van: „a kinyilatkoztatás után 14 évig nem fogott festéshez – hanem anyagi függetlenítésén munkálkodott. Mint Jákób kétszer hét évig dolgozott Ráchelért, úgy kuporgatott ő ugyanennyi ideig, hogy aztán majd teljesen szabadon élhessen hivatásának” (11). Az igaz, hogy Csontváry 1880-ra datálta az égi szózat történetét, és csak 1894-ben kereste fel Hollós Simon müncheni iskoláját, de azt, hogy tudatosan várta volna ki a tizennégy évet, nem tudhatjuk, az viszont vitathatatlan, maga Csontváry állítja, hogy már korábban is festett, sőt ezeket az „iskola előtti tanulmány”-okat kiállításra is méltónak tartotta.<sup>46</sup> Lehel Csontváry utazásait is a tizennégyes számhoz köti: „Tizennégy évig járta ezután a világot” (12). Itt azonban már az évek száma sem stimmel, hiszen azt bizonyosan tudjuk, hogy Csontváry még 1913-ban is elutazott keletre.

Hosszan idézi Lehel Csontváry római utazásáról, élményeiről szóló beszámolóját (11). Ez önmagában is érdekes, színes, a Hollós-iskolában készített rajz sikeréről szóló leírást azonban már megtoldja egy olyan történettel, amely nem szerepel az Önéletrajzban: „a Pinakothékába sietett [...] letette festményét Böcklin lábához és úgy mérte össze erejét az alpesi gigaszéval” (12). Anniban korrekten jár el Lehel, hogy nem Csontváry-idézetként közli ezt a szöveget, de a történet forrását persze nem nevezi meg. (Csontváry ugyanis csak a Werthmüller Mihályról készült rajzról beszél, festményről, Böcklinről szó sincs. Arról se tudunk, hogy Raffael-lón kívül bárkit le akart volna győzni. – Ez a bővítmény egyébként a folyóirat-változatban még nem szerepel.)<sup>47</sup>

45 Az „Önéletrajz” lelőhelyéről, hozzáférhetőségéről Lehel nem közöl semmit, utóbb Gerlőczy azt írta megjegyzésként a *Csontváry kiadatlan önéletrajza* publikálásakor: „Az önéletrajzot az elveszett eredetiről régebben készült másolat alapján közöljük.” *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 66. – Gerlőczy 1959-es visszaemlékezése szerint: „Lehel Ferenc sok mindent tartott meg, amikor az anyagot átnézte, [...] Az eredeti napló is Lehel kezén tűnt el és láppang, szerencsére ezt még annak idején le-  
gépelttem és így megvan másolatban.” ZOMBORI 1990. (ld. 31. j.) 291.

46 Az 1908-as katalógus 39–43. számú tételénél szerepel az 1893-as évszám. *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 118.

47 Böcklin szerepeltetése talán azzal magyarázható, hogy Lehel rendkívül nagyra értékelte művészetét: „Böcklin volt az a tündöklő zseni, akinek művészete nem korlátozódott egyik irányzatra sem, akinek dús lelkében felhalmozódott mindaz, amit a romantikusok, naturalisták, impresszionisták és szimbolisták összevéve produkáltak.” LEHEL 1921. (ld. 34. j.) 26.

Lehel tovább „színesíti” azt a történetet is, amelyben Csontváry kairói élményeiről számolt be. Az Önéletrajzban ez olvasható: „Tanulmányozás közben ráakadtam a sokat keresett napút színeinek világító fokozatára. E felfedezésemről úgy a kultuszministeriumot, mint Hollósy festőt Münchenben táviratilag tudósítottam.”<sup>48</sup> Ezt nem idézi szó szerint Lehel, a távirat szövegét viszont – ami nem szerepel az Önéletrajzban! – ismerni véli: „»pleinair erfunden tschontwaari«; így szólt a Hollósy sürgönye, amelyet éjjel kézbesítettek, amiért a mester nem tudott aztán újra elaludni” (12). Ez megint Lehel bővítménye, forrását persze itt sem nevezi meg, de ez is olyan érdekes, színes történet, amely hatásosnak bizonyult, szívesen idézik napjainkig.<sup>49</sup>

A távirat szövegének hitelessége természetesen erősen vitatható. Hogy így volt-e, azt egyedül Hollósy Simon tanúsíthatná, az viszont mindenképp kétséges, hogy Csontváry a „napút színeinek világító fokozat”-át röviden *plein air*nek fordította volna. S miért kellett németül táviratoznia Hollósynak?

Lehel következő „kiegészítése” a taorminai látkép keletkezésének körülményeiről szól: „Két hely volt, ahová kóborlásaiból mindig visszatért: a Lomnici csúcs és az Etna panorámájának emléke [...] az Etnát egy húsz négyszögméteres vásznon könnyedén megfestette. Nagy sátorot vert a hegyoldalon, ahonnan a legfönségesebb kilátás nyílik a színház mögött a tengeröblre, amelyet a hóval borított Etna zár le, tömör füstkévét bocsátva magából. Ebben a sátorban állította föl a vásznat, itt festett, mert a készülő képet nem volt szabad senkinek látnia” (12). Lehet, hogy Lehel a történetnek ezt a változatát érdekesebbnek gondolta, Csontváry azonban nem ezt írja: „Meg kell jegyeznem, hogy a húsz négyszögméteres festmény, mikor a műterem ajtaját megnyitottam, a közönségre oly hatással volt, hogy tombolt

meglepetésében [...] Ezzel az eredménnyel búcsúztam el a hosszú vajúdas után Taorminától.”<sup>50</sup>

Nem lényegtelen változtatások ezek, lehet, hogy Lehel úgy vélte, a zseniális Csontváry ideálképehez a „könnyedén megfestette” megállapítás illik, Csontváry azonban nem szégyellte, hogy „hosszú vajúdas után” ért el eredményt, mint ahogy korábbi taorminai látogatása kapcsán azt is bevallja, hogy „a nagy monumentális feladatra még gyenge voltam [...] egy két méter hosszúságú napkeltében készült festménnyel célt nem érek, s ezzel a világ elé nem léphetek”.<sup>51</sup>

Az sem mindegy, hogy műterem helyett sátrat említ Lehel. Csontváry korábbi taorminai útja kapcsán azt írja: „De mert a taorminai görög színház az Etnával rendkívül nagy távlatot követelt, nagyobbab a tátrai vízesésnél, hosszabb tanulmányozás miatt évi lakást béreltem ki, de kisebb részletek megfestése után – a nagy motívumhoz hozzá nem nyúlhattam.”<sup>52</sup> A helyszínen felállított sátor feltételezése nyilván azt kívánja sugallni, hogy a kép teljes egészében a szabadban, közvetlenül a motívum előtt készült.

Két tengeri kalandot is megemlít Lehel. Ezek nem idézetként szerepelnek, csupán Lehel meséli el a történeteket. Az első szerint: „A korintuszi öbölben egy ízben a szél vásznát belesodorta a tengerbe. Utána rohant a hullámokba, ahonnan alig lehetett kimenteni.” Ennek a történetnek nincs nyoma az Önéletrajzban. A másik kaland egy viharos tengeri utazás, amikor „ugyancsak halálos veszedelemben forgott. Ekkor ládáját magához kötözve várta a sorsát” (13). Ennek leírása megtalálható az Önéletrajzban is, sokkal részletesebben, szívesebben.<sup>53</sup> Miért nem idézte Lehel, nem tudható.

A baalbeki motívum megtalálásának történetét viszont ismét a nagy Önéletrajzból veszi át Lehel. Csontváry a győzelem, a siker nyugtázásával zárja a damaszkuszi kaland leírását: „a kritika röviden, határozottan

48 Csontváry-émlékkönyv 1976. (ld. 4. j.) 81–82.

49 Genthon István is idézte könyvében: „Kairóból a következő tartamú sürgönyt menesztette Hollósynak: »Pleinair erfunden. Tschontwaari.« GENTHON István: *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig*. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1935. 241. Pataky Dénes szintén felidézte a történetet: „Kairóból diadallal táviratozta meg egykori tanárának, Hollósynak Münchenbe [...] a nagy eseményt: »Plein air erfunden, Tschontwaari.«” PATAKY Dénes: *Csontváry*. Budapest, Corvina, 1975. 18. Németh Lajos is megemlíti: „»Plein air erfunden« – így szólt a távirat.” NÉMETH Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar*. Budapest, Corvina, 1971. 105. Az a különös, hogy a nem ismert, csak feltételezett táviratszövegről még vitatkoztak is a szerzők. Rabinovszky Máriusz a Lehel-könyv recenziójában „kijavítja” a német szöveget: „Hollósy meszt egy ízben éjjel háromkor verték fel álmából: sürgős sürgöny érkezett Palesztinából. Plein air entdeckt – Tschontwaari.” RABINOVSKY Máriusz: *Csontváry. Magyar Írás*, 2. 1922. 2. sz. 47–48. Pernecky Géza

szintén korigálta a helytelennek tartott kifejezést: „nagyon természetesnek kell tartanunk, hogy Csontváry táviratilag értesítette erről Hollósy Simont, a plein airnek elkötelezett egykori tanárát. (Ennek a sürgönynek a szájhagyomány által ránk hagyott szövege, a »plein air erfunden«, valószínűleg tévedés vagy hamisítás, az eredetiben »gefunden« szerepelhetett. Csontváry a napfény sokat keresett színeinek a megtalálásáról ír az önéletrajz idevonatkozó részében, s nem megtalálásáról).” PERNECKY Géza: *A rejtőzködő Csontváry. Holmi*, 5. 1993. 3. sz. 342. És persze az is különös, hogy a „ráakadtam” szó fordítását vitatták, azt viszont fenntartások nélkül elfogadták, hogy Csontváry a „napút színeinek világító fokozat”-át *plein air*nek fordította.

50 Csontváry-émlékkönyv 1976. (ld. 4. j.) 82.

51 Uo. 79.

52 Uo. 79.

53 Uo. 80.

kimondta, hogy ez a munka a világot túlszárnyalta” (13). A „párizsi siker”, amit Csontváry mindkét életrajzában, valamint feljegyzéstöredékeiben is többször megemlíti, kétségtelenül fontos eleme a róla kialakult korabeli képnek. Az 1908-as kiállításról írt kritikák többféleképp méltatták ezt a „dicsekvést”, az az értelmezés azonban, amelyet Lehel adott erről, alaptalan és félrevezető: „a Newyork Herald kritikusanak ítéletét megerősítették a pesti lapok kritikusi is, akiknek éppen úgy volt szívük, hogy össze ne törjék az öreg gyermek rajongó hitét. A nagy világoskékszemű ártatlan pedig nem vette észre a hódolatban a gúnyt, amelyet esetben rajzú primitív panorámái fölött űztek” (13). Ez egyrészt azt sugallja, hogy a kritikusok valamennyien elfogadták – látszólag – a párizsi véleményt, amelyet abszurditása alapján gúnynak szántak, másrészt feltételezi azt, hogy a művész annyira naiv, együgyű volt, hogy a gúnyt észre sem vette. Könyve zárófejezetében egyébként Lehel ennek ellenkezőjét állítja: „Csontváryt nem értették meg. Kiállításának alig támadt visszhangja Párizsban úgy mint Berlinben és itthon” (47).

A sajtó reagálásának ez az egymásnak is ellentmondó, de mindenképp leegyszerűsített összefoglalása semmiképp sem felel meg a tényeknek, az egykorú sajtóvisszhang nem tekinthető sem szegényesnek, sem egységesnek, akár gúnynak, akár hódolatnak értelmezzük a kritikusok megnyilvánulásait. Párizsi visszhangról – a sokat idézett Weber-nyilatkozaton kívül – valóban nem tudunk, Berlinben nem is lehetett sikere, hiszen meg sem valósult a tervezett bemutatkozás, a budapesti, 1910-es kiállításról azonban sokan írtak, sokféle minősítés előfordult, elismerés, bírálat, fanyalgás, értetlenség egyaránt. Voltak nyíltan, egyértelműen elutasító, kegyetlenül bíráló vélemények, volt olyan írás is, amelyik valóban gúnyolódott a párizsi sikeren, de voltak őszintén elismerőek is, amelyek „a hatalmas, mindennel dacoló energiát”, „a művészet fanatikus szeretetét”, a művész „tisztelőre méltó idealizmusát”, „dekoratív érzékét”, „naiv őszinteséget”, „a természetnek, a formáknak és különösen a színeknek naiv, primitív, de érdekes felfogása”-t, „a fényhatások fanatikusá”-t, a „világítási effektusok helyes visszaadásá”-t és „a színek kitűnő elosztásá”-t méltányolták. A többségük éppen Csontváry tájképeit értékelte legtöbbször, ezeket Lehel – érthetetlen módon mintegy alájátszva az elutasító kritikáknak – „esetlen rajzú primitív panorámák”-nak minősítette.

A következő Lehel-féle történet szerint Csontváry „látogatójának, akit mindig személyesen kalauzolt, látótőlcsért nyomott a markába, hogy azon szemlélje az eleven természetet”. A személyes kalauzolást több

forrás is említi, ám a látótőlcsér lehet, hogy csak Lehel találmánya. De kétségtelenül „csontvárys” (14). Elmesél Lehel egy konfliktust is a művészasztal ügyvédjével, aki megsértette Csontváryt: „Csak egyetlen ember akadt, aki egy pillanatra felhőt borított az isteni derűre, amely e hóbortosnak lelkében honolt.” Ez is egy apró trükk a történet színezésére: „csak egyetlen ember akadt” – ha ezt szó szerint vesszük, vajon ki és mivel tudná ezt bizonyítani. A mondat egyébként arra is szolgál, hogy megismételje a „hóbortos” együgyű minősítést (14–15).

A *Pesti Futár* riportja is említi Csontváry visszaemlékezését a kecskeméti földrengésre. Ezt Lehel kerek történeté fogalmazza át, hogy igazolja vele Csontváry önmaga „természetfölötti” energiájába vetett hitét: „A hitetleneket isten haragjával intette. A kételkedőktől felbosszantva ingerülten földrengéssel fenyegetőzött. És mit tett Isten; három napra Kecskeméten földrengés pusztított, amely a zsidótemplomot és a Lechner városházát elég jelentékenyen megrongálta. Csontváry, aki közben Münchenbe utazott, úgy hivatkozott erre, hogy biztos tudatában fenyegetése végzetes következményének menekült Németországba” (15). (A *Pesti Futár* szerint épp ellenkezőleg, a földrengés hírére tért vissza Budapestre.)

Annak sincs természetes semmiféle bizonyítéka, hogy „teljesen visszavonult a Fehérvári úti műtermébe, hova soha senkit sem bocsátott be” (16). De ez a teljes magány is fontos eleme lesz a Csontváryról kialakuló képnek. A könyv zárófejezetében Lehel visszatér erre a körülményre: „Csontváry Tivadar alakját éppen az emeli Übermensch-sé, hogy teljesen magányos volt, hogy egyetlen követője sem akadt. Csakis az az igazán eredeti művész, aki nem vesz senkitől és nem ad senkinek: magának fest” (50).

Sort kerít még Lehel a később sokat emlegetett sürgönyök, levelek történetére: „országgra szóló reformtervezeteket küldözgetett a fővárosnak, az országgyűlésnek, hűn szeretett királyának és annak hű szövetségéhez. A király egészsége mindig különös érdeklődése tárgya volt, annyira, hogy egyszer sürgönyt menesztett a kabinetirodának, amelyben napkúrát ajánlott öfélése gyógyítására” (17). (Itt viszont még nem szerepel a távirat legendás szövege: „a császárt a napra kitenni”.) Megemlíti még egy korábbi sürgönyt is: „»Jövök. Tivadar festő«, [...] ezt a parlamentnek izente volt annak idején Raguzából” (18).

Részletesen leírja Lehel Csontváry utolsó napjait is, bőszesen kiszínezve a körülményeket: „A telet azelőtt is fűtés nélkül húzta ki és nyers savanyú káposzta volt

a tápláléka. Ám most már arra sem telt.” (Vajon honnan tudjuk ezt?) „akik halála után mégis bejutottak a hónapok óta sepietlen műtermébe” – ez lett a riport „aznap nem sepiet még” félmondatából – döbbenetesen szembesültek az utolsó szénrajzzal: „Ott ült teveháton Csontváry Kosztka Mihály Tivadar, a Kelet festője, dicsőséges örületének teljében, [...] A szénrajzokon, az összegöngyölt vásznan és a tábori ágyon kívül ebben a műteremben csak hihetetlen garadában halmozódó kukoricacsutkát és szilvamatot találtak” (17–19).

Az életrajzi fejezet azzal zárul, hogy Lehel megismétli a könyv alcímében adott történeti minősítést: Csontváry „a posztimpresszionista festés előfutára”, aki azonban még nem érte el, hogy Van Goghhoz és Gauguinhez hasonlóan „halhatatlanként” ünnepeljék. Szóba kerülnek a hagyatékot fenyegető veszélyek is: „Alkotásai egy pillanatra közel voltak a sorshoz, hogy fölszabdalva festővászonnak adják el. Most egy raktárban várják a Csontváry-probléma megoldását, hogy kapnak-e egy múzeumot, esetleg egy-egy milliárdos halljába jutnak-e, vagy pedig patkány futkosson közöttük továbbra is” (19). Ez is nyilván hatásvadász túlzás, hiszen tudjuk, hogy Gerlóczy Gedeon Csontváry műveit megfelelő körülmények között tárolta, gondosan őrizte.

A következő fejezet – *Csontváry fejlődése* címen – a művész pályaképét rajzolja meg. A magyar és német nyelvű katalógus alapján műtárgylistát is közöl Lehel, legkésőbb készült képnek az 1908-ra datált *Egy marokkói ember* című képet tartva, de megemlíti a befejezetlen „szénrajzkartont” is (20–22).

Ezt követően egy rendkívül talányos bekezdés következik a lappangó képekről. „Az iparcsarnoki katalógusban Csontváry említést tesz egyéb képeiről és tanulmányairól, melyeket padlásra tett.” Nos, ilyen mondat nincs a katalógusban. Lehel ritkán utal a forrásaira, itt viszont úgy tesz, mintha hiteles információt közölne. Még különösebb a folytatás: „A gácsi gyógyszerár padlásáról lehet itt szó, ahonnan egyszer talán elő fog kerülni »Hunyadi János a nándorfehérvári ütközetben« és a »Mózes a sinai hegyen«. Honnan tudja Lehel, hogy mi került a padlásra, hogy mi a pontos címe a két képnek? A képekről egyébként olyan leírást ad, amely arra utal, hogy látta is a műveket. Még rejtélyesebb a következő mondat: „Hagyatékában még följegyzésképpen sem

szerepel a »Népvándorlás«, melyet 40 négyszögméterre tervezett, de nyilván még vázlatot sem készített róla.” Honnan tudunk akkor róla, honnan tudjuk a címét s a méretét (22)?

Keresi Lehel Csontváry elődeit, mintaképeit: „Érdekes volna tudni, hogy Csontvárynak mi volt a véleménye Van Goghról és Gauguinről, kiket, legalábbis már 1910 körül bizonyára ismert.” Ezeket a neveket csupán kérdésként veti föl, azt viszont határozottan állítja, hogy: „Csontváry [...] a Szépművészeti Múzeum legjobb képének a norvég Normann nagy vásznát mondta, melyet egy hatalmas kopasz sziklás hegy tölt be” (23). Itt sincs persze hivatkozás a forrásra, nem tudhatjuk, szóbeszéd vagy elveszett feljegyzés az alapja. Egyébként Lehelnek ez a felvetése nem keltett feltűnést, sokáig nem is talált követőre a szakirodalomban. Jellemző, hogy a legutóbbi kiállítás alkalmával került ez a feltételezett hatás-lehetőség előtérbe, ekkor viszont már határozottan azt állítva, hogy Csontváry „feljegyzéseinek tanúsága szerint”.<sup>54</sup>

Csontváry fejlődésének felvázolása során több ponton bíráló megjegyzéseket is megfogalmaz Lehel: „németes stíljét még sokáig megtartotta. A dalmát partvidéki képein még német bélyeg van, [...] Selmezbányai látképén [...] nemcsak megvilágítása nyugtalanít, fölfogása sem egységes” (24). Elismeri viszont a haladást „bosnyák” képein: „Ekkortól fogva kerüli a szokványos megvilágítást és hajszoja a rafináltat. [...] színei üdék, ragyogók és nem lisztesek” (25). Ez az elemzés és értékelés azonban sem terjedelmében, sem megalapozottságában nem haladja meg a korábbi – elismerő – sajtókritikákat. De még ezt a szerény elismerést is megtoldja Lehel egy súlyos kifogással: „Legnagyobb baja azonban az, hogy képei befejezetlenek maradnak. [...] ez a befejezetlenség nem az impresszionisták vázlatossága, [...] Csontváry képei abbahagyott munkának tűnnek és nem vázlatnak.” (25.)

Lehel nyilván elfogulatlanságát, távolságtartását kívánja bizonyítani azzal, hogy Csontváry legjelentősebb képeivel kapcsolatban is megfogalmaz valami kifogást: „egységtelen és befejezetlen Csontváry első monumentális műve, a »Tátra«” (26). „A taorminai görög színház romjai» mögött emelkedő Etna kulissza-egét hat méter hosszban egy sárgával mázolta be Csontváry

54 Gulyás Gábor szerint „Csontváry vonzódott a mediterrán és a közel-keleti tájakhoz, ugyanakkor tájképfestészetére egy északi kortárs is hatott. A Münchenben, Düsseldorfban és Párizsban is kiállító norvég *Adelsteen Normann* (1848–1918) egyik nagy vásznát a magyar festő – feljegyzéseinek tanúsága szerint – többször is lelkesen tanulmányozta a budapesti Szépművészeti Múzeumban.” GULYÁS Gábor:

*Csontváry*. Budapest, Várgondnokság Nonprofit Kft., 2015. 39. Gulyás állítását Fodor Zoltán kiállítás- és katalógus-bírálatában részletesen cáfolta. FODOR Zoltán: „...Neve, ha van, csak áruvédjegy...” *Néhány gondolat a 2015-ös budapesti Csontváry-kiállításról és a tárlat katalóguskötetéről*. Medgyesbodzás, [a szerző kiadása], 2015. 20–21.



[...] az egészet átszelte egy merev vonalban futurista egyensúlytalansággal rézsútosan nehezkedő sötétlila felhővel” (27). Nem ért egyet azzal sem, hogy „Csontváry legfőbb büszkeségét legnagyobb képe, a »Baalbek« képezte. Ám bármilyen elismerésre méltó teljesítmény is 32 négyzetméter fölületen a színeket harmóniában tartani, nem ez a monstruózus tájkép a Csontváry legkimagaslóbb alkotása. A »Cédrus« is, a »Zarándoklás« is teljesebbek” (29–30).

Vannak tehát olyan művek is, amelyeket fenntartások nélkül dicsér: „legszebb, legképrázatosabb a »Magányos cédrus« bizarr alkonyata”. A *Zsidók disputája* című képről azt emeli ki: „olyan átszellemültséget vitt ezekben a drámaian eltorzult arcokba és degeneráltak is néhol bájos alakokba, amit más expresszionista alig közelít meg” (27).

Azt a nem túl szellemes, meglehetősen átlátszó trükköt is beveti Lehel, hogy olyan vélemények cáfolatával is színesíti a méltatását, amelyeket soha nem írtak le Csontváryról: „A »Panaszfal« kompozíciójában Munkácsy »Ecce Homo«-jának hatását vélik föltalálni. Másokat Breughel képeire emlékeztet az alakok zsúfoltsága és átszellemült naivitása. Egyéb képeit innen is, onnan is származtatják. Akit eddig rendszertelen dilettánsnak tartottak, kinek munkája semmire sem hasonlít, Csontváry most egyszerre olyan beállításba kerül, hogy mindenkitől átvesz vonásokat, melyeket nem tud összeilleszteni. Munkácsy, Segantini, Gauguin, Van Gogh, Breughel, preraffaeliták, bizánciak, hinduk vonásai megtalálhatók nála, csak Csontváry maga nem található sehol; az ő egyéniségének nincs nyoma” (27–28).

Felveti Lehel azt a kérdést is, hogy Csontváry vajon „természet után” festett-e, vagy „valamilyen színes nyomatról másolta-e a kulisszáinak csúfolt tájképeit”. Lehel válasza határozott és egyértelmű: „Csontváry azonban nem használt fotográfiát vagy egyéb mintát [...] ábrázolásában olyan naivitást árul el, mely fotográfia használata mellett nem nyilatkozhatnék meg” (30). Ez persze csupán deklarálása egy álláspontnak, azt „bebizonyítani”, hogy nem használt semmilyen mintát, előképet akkor sem lehetne, ha maga Csontváry tételesen cáfolná ezt a vádat. Írásaiban, feljegyzéseiben ezzel azonban nem foglalkozik. A szakirodalom annál inkább, a probléma újra és újra előkerül.<sup>55</sup> Lehel szerint az is „nyilvánvaló, hogy Csontváry nem használt modellt,

alakjait fejből festette. Deformációjának nagyrészt ez a magyarázata” (32).

De végül Lehel is belebonyolódik annak feltételezésébe, hogy Cézanne jelentősen hatott Csontváryra: „Primitív stíljének fejlődésében Csontváryt nem kerülte el az ellentétes hatás sem, melyet Cézanne konstruktív szelleme fejtett ki a posztimpresszionizmus kibontakozásában. Utolsó festményét, a »Marokkói tanító«-t ilyen konstruktív fölfogással ábrázolta. [...] A »Marokkói férfi« tiszta kubista mű, de 1908-ban készülvén megelőzte Picasso kubizmusát. Csontváry azonban nem ment bele abba, hogy értelmetlen kubusokat hasogasson egymásba” (33). Ez a rövid gondolatmenet persze nem elégséges ahhoz, hogy Csontváryt kubistának tekintsük. Lehel nyilván Csontváry modernségét, korszerűségét akarja hangsúlyozni azzal, hogy kubistának minősíti a képet, de ennek az érvelésnek így nincs értelme. Abban viszont bizonyára igaza van Lehelnek, hogy Csontváry nem akarta kubusokra hasogatni az ábrázolt alakot, ám a „tiszta” kubizmusnak éppen ez a lényege.

Az *Apoteózis* című vázlat leírásakor azonban már Lehel is felsorol minden olyan hatást, amelyet néhány oldallal korábban cáfolt: „Futuristas félkörben hajló fatörzsek ívelődnek [...] Csúcsos sátrak táborának kubista jellege nincs hangsúlyozva. Lovak dugják össze fejüket, melyek Marc és Chagall képein lesznek tipikussá. Gauguin szimbolikus férfiai és Matisse meztelenjei zsúfolódnak s előttük kecses japán kócsagok díszelgnek. És ott van maga Van Gogh a karton közepén, felmászott egy tevehátára” (34–35).

Ezt a leírást használja fel Lehel, hogy levonja belőle a számára legfontosabb következtetést: „Őrült volt Csontváry, nincs benne kétség, hogy őrült volt. Saját ünneplését így csak tébolyodott képzelet el. [...] Csontváry őrültsége folytán csavarta ki a csecsemő lábát, de expresszionista érzésvilága folytán rajzolta a kicsavart lábat expresszionista és nem rokokó vagy reneszánsz stílből. [...] Csontváry Tivadar őrült expresszionista tehetség volt” (35).

Itt viszont Lehel a leghatározottabban expresszionistának minősíti Csontváryt, ennek megfelelően a könyv pontosabb alcíme az is lehetne: „az expresszionizmus előfutára”. Ehhez persze még sok érv, sok képelemzés kellene a kicsavart lábú csecsemőn kívül.

<sup>55</sup> A *Vihar a nagy Hortobágyon* című alkotás előképeiről például Galavics Géza önálló tanulmányt írt (GALAVICS Géza: Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 1. sz. 55–88). Molnos Péter könyvében is egész sor „képeslap-előzmény” található (MOLNOS Pé-

ter: Csontváry. *Legendák fogságában*. Budapest, Népszabadság Zrt., 2009. 46–48, 52–54, 64, 66, 71–72, 74), legutóbb pedig Perneczky Géza szentelt önálló tanulmányt az előképeknek (PERNECZKY Géza: Csontváryról – az interneten szörfölve. *Enigma*, 24. 2017. 90. sz. 8–18).

A fejezetek sorába itt Lehel – a folyóirat-publikációban és a könyvben egyaránt – egy közjátékot illeszt be, *Dialógus a posztimpresszionizmusról* címen. A könyvben ez a párbeszéd – amely nyilván a szerzőnek a korabeli művészeti irányzatok sokféleségében való tájékozottságát hivatott demonstrálni – egy kis keretjátékot kap. A két beszélgető a Múcsarnok „első nagytermében”, egy elképzelt – remélt? – kiállítás megnyitása előtt a Baalbek-kép közelében tartózkodik s vár, „míg a munkások a többi termekkel elkészülnek. (Végre meg fog nyílni Csontváry hagyatéki kiállítása)” (36).

Ez az elképzelt jelenet rendkívül fontos abból a szempontból, hogy egyértelművé teszi, volt igény – talán konkrét szándék is – hogy Csontváry műveit bemutassák egy hagyatéki kiállításon. A keretjáték zárójelenete Lehel személyes szerepét hangsúlyozza ebben: „hónapokat áldozott, hogy ezt a kiállítást összehozza” (46). De a valóságban ez akkor nem valósult meg – a Múcsarnokban egyébként a mai napig nem rendeztek Csontváry-életmű-kiállítást.

Magában a párbeszédben nem foglalkoznak a vitatkozók Csontváryval, ez a fejezet Lehel „művészeti csőd-elméleté”-ről szól (37), azokról az elképzelésekről, amelyeket korábbi cikkeiben, könyveiben is kifejtett. A képzeletbeli vitapartner álláspontja röviden az: „Bármilyen anarchikus állapotban van a művészet, szó sincs a hanyatlásáról” (37). Lehel viszont a hanyatlás, a pusztulás állomásait sorolja: „Az elmúlt századig a művészet hagyományos formakultuszát iskolák ápolták. [...] A XIX. századdal lett úrrá az anarchia [...] a nyolcvanas évektől fogva a festői irányzatok hatványosan szaporodtak [...] dudvaként fölburjánzottak, mindegy, hogy milyen gyűjtőnéven hívják az egészüket: posztimpresszionizmusnak vagy expresszionizmusnak, akárhogy. [...] a posztimpresszionizmus a művészek teljes impotenciájára vezetett: a primitivizmus után a dadaizmus-hoz” (37–38); „amit Önök forradalomnak hívnak, [...] az csak az egységes stíl kihalása után támadt anarchia” (46). Az „egységes stílt” felváltó anarchia jellemvonásai közé tartozik az őszinteség hiánya, a megjátszott, „affektált” ügyetlenség, a „bizonytalanság, határozatlanság, a lendület és szabatoság hiánya [...] némi durvaság, csiszolatlanság, otrombaság, félszég, idomtalanság, torzulat” (39). E fejtegetések alapján érthető, hogy Lehel számára nincs igazi jelentősége annak, mi-

kor nevezi Csontváryt posztimpresszionistának, mikor expresszionistának. Sőt, még az is érthető, miért sorol annyi hiányosságot, ügyetlenséget, torzulást Csontváry képeivel kapcsolatban. De lehet-e akkor jelentős művésznek tekinteni Csontváryt? Lehel ezt úgy oldja meg, hogy visszacsempészi, az őrült művészeknek adományozza a hitelességet, az őszinteséget: „amit a posztimpresszionisták ábrázolnak, azt csak őrült láthatja úgy” (40). Ennek alapján talán érthető, miért olyan fontos számára, hogy egyértelműen kijelentsse: „Őrült volt Csontváry, nincs benne kétség, hogy őrült volt” (35).

A *Csontváry jelentősége* című zárófejezet lenne hivatott arra, hogy elemzését összefoglalva elmondja Lehel, miért tartja felfedezésre, önálló monográfiában való bemutatásra méltónak Csontváryt. A könyv bevezetője azt a célt tűzte ki: „fölkell fedezni” valakit, akit a kortársak ismertek ugyan valamennyire, de valódi szerepét, jelentőségét, történeti helyét nem ismerték fel. A zárófejezet is ehhez a problémához tér vissza: „Csontváryt nem értették meg. [...] a talaj teljesen munkálatlan volt. Bolondnak nézték, nem a művészt látták benne, de nem is az őrült váteszt, hanem éppen csak a hóbor-tos bolondot” (47). Lehel megállapításának mindkét fele hangsúlyos: nemcsak művészként kell elfogadtatni Csontváryt, fel kell ismerni „őrült váteszt” voltát is.

Ennek megfelelően a zárófejezet – bár gondolatmenete felettébb csapongó – egyrészt Csontváry művészi rangját, művészettörténeti helyét próbálja meghatározni, másrészt az „őrült váteszt” fogalmát akarja körülírni.

Lehel művészettörténeti „csőd-elmélete” szerint a tízes évek magyar „keresői” még jó irányban haladtak, megpróbálták visszatérni a régi művészet nagy stíljéhez: „A keresők mozgalmának tartalma a lineáris stíl kikristályosítása lett volna.”<sup>56</sup> Ez az elképzelés rokon azzal, ahogy Kernstok megfogalmazta célkitűzéseiket: törekvésük kezdete „egy hosszú nagy útnak, amelyen tradíciókból kiindulva megyünk előre, hogy keressük és megtaláljuk azokat az új nagy értékeket, amelyek lényegileg nagyon is rokonok lesznek minden idők jó művészetével”.<sup>57</sup> Csontváry azonban Lehel szerint „nem volt »kereső«, [...] ő nem a stílt kereste. Semmi körülmények közt nem gondolt a stíltre a naturalizmus”<sup>58</sup> ro-vására. A stílt a naturalisták kitörölték a szótárukból és ő a naturalistáktól kölcsönözte a szótárát” (56). Nem is

56 L. F. [LEHEL Ferenc]: Márfy Ödön „Studio”-beli kiállítása. *A Hét*, 32. 1921. február 10. 5. sz. 78.

57 KERNSTOK Károly: A kutató művészet. *Nyugat*, 3. 1910. január 16. 2. sz. 95. Vö. *Az utak elváltak* 2009. (ld. 33. j.) 11. 288.

58 Egyébként nem előzmény nélküli Csontváry naturalistának minősítése sem: „Csontváry mindent lefest, ami elé kerül. [...] Az utánzás a célja, a megtevéstől utánzás.” FELEKY Géza: Csontváry képei. *Nyugat*, 3. 1910. június 16. 12. sz. 863–864. Vö. *Csontváry-émlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 152–153.

fogadták maguk közé a keresők, nyilván ők sem érezték rokonnak Csontváry művészetét.<sup>59</sup>

Úgy tűnik, Lehel Csontváry művészettörténeti helyét a háború után kiteljesedett expresszionizmus körében találja meg. Úgy véli, Csontváry művészetének befogadása elől ekkor hátráltak el az akadályok, ekkor változtak meg gyökeresen a körülmények: „azóta nagyot fordult a világ. Egy évtized alatt ragályszerű terjeszkedéssel és fokozódó szilajsággal döngette homlokával az expresszionizmus faltörő kosa a hagyomány rendszervárát. Ma Csontváry képei ellenállás nélkül elfoglalnak Berlint” (48).

Ez a besorolás persze nem kölcsönöz túlságosan nagy presztízszt Csontvárynak, hiszen Lehelnek a modern művészet hanyatlását felvázoló rendszerében az expresszionizmus már-már a mélypont előtti utolsó stáció: „a stílkereső kalandor út eltartott egy negyed századig. Ezalatt bejártak futurizmust, kubizmust, szimultanizmust, orfizmust, Blauer Reiternek felfedezték az aktivizmust, szimfonikus festést és az expresszionizmust [...] ám ahelyett, hogy megtalálták volna a stílt, amelyet az utódok átvegyenek tőlük, hát a meglévő stílusukat is elvesztették”.<sup>60</sup> A Dialógus azután megnevezi a hanyatlás végpontját is: „A posztimpreszionizmus a művészek teljes impotenciájára vezetett: a primitívizmus után a dadaizmushoz” (38).

A csapongó gondolatmenet közepette találhatók persze pozitívabb megállapítások is az expresszionizmusról: „Az expresszionizmust fájdalommal szerethetjük, elgörbült szájjal, könnyel szemünkben mellünkre szoríthatjuk, de nem átkozhatjuk el, nem tagadhatjuk meg. [...] A művészet ezen új vonásait Csontváry a legelső közt fejezte ki” (49). (Ebben az összefüggésben van valamelyes értelme annak, hogy Csontváryt az expresszionizmus előfutárának nevezi.)

Az „őrült expresszionista tehetség” kiegészül még azzal, hogy „Csontváry Tivadar alakját éppen az emeli Übermensch-sé, hogy teljesen magányos volt” (50). Nyilván nem véletlen, hogy Lehel legrészletesebben a „magányos cédrus”-t elemezte, „(amellyel magát szimbolizálta)” – igen érzékletesen, pontosan leírva a kép színvilágát (49–50).

Lehel végül is határozottan kimondja, hogy „Csontváry Tivadar úgy, amint volt, éppen úgy, amint volt, egyik előfutára az expresszionizmusnak”. Az expresszionizmus ismérveinek összegyűjtése közben hosszasan bolyong a mesterségbeli felkészültség és a dilettantizmus, az

ihletettség és a naivitás viszonyának útvesztőiben, keresi a Tolsztoj művészetszemléletével való rokonságot (50), megfogalmazza azt a kérdést, lehet-e „ítéletei és megjegyzései mögött [...] egy többé-kevésbé egységes és önálló világnézetet keresni” (52), sőt még az a kérdés is felvetődik: „Vajon megtörténhetik-e, hogy írásának megbecsülésére egyszer sor kerül, miként festésének is várni kellett erre” (53).

Úgy tűnik azonban, hogy Lehel számára Csontváry figurája, személyisége, sorsa fontosabb, mint alkotásainak időszzerűvé válása. Szerinte „Csontváry művészte megközelítőleg sem fascinálot annyira, mint élete, [...] energiája is inkább a drámaíró bilincseli le, mint élete, kritikus” (48). Ez a következtetés – ez az állásfoglalás – döntő fontosságú Csontváry befogadástörténete szempontjából. Akár úgy értelmezzük, hogy Lehel meglátott valami reálisan meglévő lehetőséget – a bulvárszenzáció lehetőségét – a Csontváry-jelenségben, akár úgy, hogy nem ismerte fel vagy félreértette Csontváry festészetének valódi jelentőségét. Álláspontját ugyanis olyan hatásosan képviselte, hogy hosszú időre befolyásolni tudta a Csontváryról formálódó képet.

A végső következtetések levonása előtt Lehel ismét körbejárja a számára legfontosabb problémát: „Őrült volt Csontváry vagy nem volt őrült?” Gondolatmenete ezekben az elmélkedésekben is meglehetősen csapongó, nemegyszer ellentmondásos. A kiinduló tézis rendkívül határozott ítélet: „cáfolhatatlan a Csontváry őrülsége”. A kínálkozó bizonyítékokat azonban sorra elveti: „ami munkáin jellegzetes, az nem őrülségből folyt [...], őrülsége nem is volt olyan súlyos, hogy döntően befolyásolhatta volna munkájában. [...] Különbsége pedig a titkolózáson kívül mindössze abban merült ki, hogy háttalanul önhitt volt, [...]. Ha ő mégis deformálta alakjait, ez semmi egyébnek nem folyamánya, mint hogy belső esztétikai vágya ösztönözte erre. [...] A deformációnak nincs köze az őrütséghez.” (Korábban a „háttal ülő csecsemő” előrecsavart lába az őrütség döntő bizonyítéka volt.) Itt tehát Lehel eljutott annak felismeréséhez és kimondásához, hogy a Csontváry-művek tulajdonságait, esztétikai minőségeit nem lehet az őrütséggel magyarázni, művészi szándékait, feladatvállalását, „belső esztétikai vágyát” kellene feltárni. Erre azonban ebben a könyvben nem került sor, s a könyv egészének hatásaként az a kérdés került végül előtérbe: őrült volt-e Csontváry.

59 „De nem vették elég komolyan az itthoni »keresők« sem, még 1911-ben sem” (47).

60 LEHEL Ferenc: A „keresők”. *A Hét*, 31. 1920. január 22. 4. sz. 61.

Lehel végső, külön bekezdésben kiemelt konklúzióját viszont értelmezhetjük úgy, hogy minden lehetséges kifogás, fenntartás ellenére Csontváry *művészi nagyságát* is vitathatatlanak tartja: „Dilettáns, tudatlan, szószátyár bolond, örült volt, akármit mondjanak, [...] de monumentalitásban valóban túlszárnyalt mindenkit a posztimpresszionisták között” (57).

A kötet azonban mégsem Csontváry művészi nagyságának deklarálásával végződik. Lehel felveti még a felelősség kérdését, Csontváry sorsát ugyanis tragikusnak, teljesítményét végső soron kudarcnak tekinti. „Csontváry tragédiájáért nem lehet senkit sem felelőssé tenni, sem a társadalmat okolni. A hiba egyedül benne rejtett. De nem festői defektusa volt a hiba, amely kudarcát maga után vonta” (57).

Az tény, hogy Csontváry magányosan, elszegényedve halt meg. Hogy ezt tragédiának tartjuk-e, értelmezés kérdése, az viszont egyáltalán nem biztos, hogy ezt Csontváry is tragédiaként élte meg. Művészi teljesítményét pedig bizonyosan nem tartotta kudarcnak, hiszen kitűzött célját elérte. Lehel nyilvánvalóan a társadalmi rangot, elismerést, az anyagi sikert hiányolja: „olyan jólétben élhetett volna, mint az arriváltak”, de „a sikerhez több élelmességre és üzleti szellemre van szükség, mint mesterségbeli képességre. [...] Élhetetlenségének, önadminisztrálási fogyatékosságának következménye lett aztán, hogy halálakor összes hátrahagyott művének értéke ócska ponyva árban állapítatott meg” (57–58).

Ez a könyv zárómondata. Ez a magyarázat, ezek az „üzleti szellemet”, legjobb indulattal is csak valamiféle műkereskedői szemléletet tükröző zárómondatok joggal felvetik azt a kérdést, végül is mit fedezett fel Lehel, mit értett meg Csontváry egyéniségéből, jelleméből, művészi habitusából, ethoszából, műalkotásainak lényegéből?

### Lehel Ferenc könyvének visszhangja

Lehel Ferenc könyvének tekintélyes visszhangja volt, az ismertetések, bírálatok szinte mind hasznosnak, szükségesnek ítélték, hogy Csontváry életéről, művészetéről végre könyv íródott. Lehel kitűzött célját tehát annyiban mindenképp elérte, hogy Csontváry neve, híre széles körökben ismertté vált. Az is jól mérhető, milyen kép alakult ki a könyv nyomán Csontváryról. Lehel ebben

is sikeres volt, hiszen a bírálók fenntartások, ellenvetések nélkül elfogadták sarkalatos megállapításait az „örült” festőről.

Ha a reagálások megjelenésének sorrendjét követjük, elsőként Bálint Aladár<sup>61</sup> ismertetésével kell kezdenünk, ami már 1921 karácsonyán megjelent. Tanulságos, hogyan foglalja össze a könyv mondandójának lényegét: „nagy festő, félbolond, aki, ha ecsetjét a kezébe vette, húszméteres vásznon alul nem adta: bejárta Szicíliát, Görögországot, Szíriát; eleme volt a rendkívüliség, szavai, írásai zavarosak voltak, munkáit kiröhögték, ő maga pedig éhen halt. Aszkéta életet élt, degenerált volt, mint a Kelet látóemberei, saját bevallása szerint valami titkos sugallat nyomta kezébe a festőszerszámot, testi füleivel hallotta a felsőbb szózatot.”

Ezt a képet Bálint Aladár azonban kiegészíti azzal, amit ő gondol Csontváry művészetéről: „Csakugyan nagy festő volt, nagyszabású, rendkívüli, magában álló, társtalan tehetség, aki elszigetelten állott a magyar művészetben, ügyetlen, bizonyos fokig dilettáns, megbotlott oly föladatakon, amelyeket játszva lép át a másodéves rajztanár-jelölt. Ámde a művészi tudat, a kifejezés ereje oly erővel, akkora feszültséggel és hevületben sistergett benne, és mutatkozott műveiben, hogy e hibák, e tökéletlenségek eltörpültek a nagyvonalúság kétségtelen jelei mellett. Csontváry érezte rendkívüliségét, mániákusa volt hivatásának és önnön nagyságának, hallatlan fáradalmak között dolgozott, lemondás, értetlenség nem térítette le őt pályájáról, és oly merész föladatakra vállalkozott, amelyek súlyáról, ha tudott volna, hozzájuk sem fogott volna. Oly színharmoniókat teremtett, amelyek elkápráztatják a szemlélőt; iskolázott, józan festő még álmában sem merészkedik oly magaslatok elérésére, mint ahol Csontváry a maga szent naivitásában – mint a szakadékok fölött sétáló gyermek – biztos léptekkel járt, kelt. »Zarándokok« című vászna, amelynek egy óriási cédrusfa a középpontja, páratlan festői munka.”

Farkas Zoltán<sup>62</sup> is átveszi Lehel több alapvető megállapítását, aki „érdekes kis füzetet írt Csontváry Tivadar-nak, a félig-meddig örült, félig-meddig nagy tehetségű és mégis együgyűen tökéletlen festőnek szomorú élet-történetéről”. Elfogadja, hogy Lehel expresszionistának tartja Csontváryt, „a képmellékletek [...] valóban e mellett tanúskodnak”. Bár a színek ismerete nélkül bajos „végleges véleményt” alkotni, azt mindenképp fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy „Csontváryt pusztán a

61 B. A. [BÁLINT Aladár]: Csontváry Tivadar. *Népszava*, 1921. december 25. 10.

62 F. Z. [FARKAS Zoltán]: Csontváry Tivadar művészete. *Szózat*, 1921. december 29. 7.

*bolond* megjelöléssel nem lehet elintézni. Éppen ezért mentől hamarabb hozzáférhetővé kell tenni a szegény éhen halt rajongó képeit. Kiállításuk alkalmasint a róla alkotott vélemény erős revíziójához fog vezetni". Farkas Zoltán tehát a kiállítás ötletét is támogatja, jogosnak, indokoltnak tartja.

Az *Uj Nemzedék* című lap<sup>63</sup> rövid ismertetése tulajdonképpen egyetlen tanulságot vont le Lehel írásából: „a könyv igen érdekes adaléka az úttörők örökös martirológiájának, [...] Csontváry [...] néhány esztendővel ezelőtt halt meg a legszörnyűbb nyomorúságban, egész életén át a félreismert tehetségek végzete üldözte. Úttörő volt, új csapáson haladt, amelyet nem tudott megérteni a megszokottsághoz láncolt tömeggízlés, de hiányzott belőle az újítóknak az a szükséges képessége, amely ki tudja erőszakolni a meghódolást megértés nélkül is”. E szerint a könyv tehát nem több mint egy közhely, egy toposz illusztrációja.

A *Magyar Hirlap* néhány sornyi ismertetője<sup>64</sup> is közhelyeket ismételtet, első helyen azt emeli ki, hogy a könyv „Egy különös, különc, félig őrült, félig lángelméjű magyar festőről, a háború alatt nagy nyomorban elpusztult Csontváry Tivadarról” szól, de méltányolja azt is, hogy „gazdag képanyaggal mutatja be Csontváry félreismert művészetét”. Rendkívül nagyra értékeli viszont – a kritikák közt egyedülként – a könyv teoretikus színvonalát. Részletes indoklás nélkül deklarálja csupán: „együttal pompás és finoman körvonalazott képét adja a posztimpresszionista törekvéseknek, és egy sikerült dialógusban mély perspektíváit tárja fel korunk művészeti vajúdasainak”.

A 8 *Órai Ujság* bírálata<sup>65</sup> viszont több fontos kérdésben eltér a többi recenziótól. Gergely István, a cikk szerzője egyrészt feleslegesnek, indokolatlannak tartja, hogy könyvet írjanak a festőről – akit egyébként úgy mutat be, szaporítva a legendák sorát, hogy ő az a „különös” piktor, „aki a Szaharát életnagyságban akarta lefesteni, amint egyszer paradoxonokat hajszolva a Japán-asztalnál kifejtette” –, szerinte erre a könyvre „senkinek sincs szüksége, még Csontvárynak sem”. (Ez az álláspont éles ellentéte annak, amit Bálint Aladár fogalmazott meg: „Örömmel, szeretettel fogadtuk ezt a könyvet. Fejtegetéseit, amelyek Csontváry életének lefolyásáról szólnak és művészetének elemeit tisztázza, hasznosnak és szükségesnek találjuk. Ez a festő valóban megérdemel egy könyvet, inkább, mint a festő-kiskereske-

dők, élelmes spekulánsok némelyike.”) Másrészt nem fogadja el az „őrült vátesz” meghatározást, arra céloz, hogy Csontváry viselkedése valamiféle szerep felvállalásaként is felfogható: „Erős a gyanúm, hogy az öreg kópé titokban mulatott rajtunk, amikor elhittük neki szertelenségeit.” Az őrültté nyilvánítás a megértés, a valódi magyarázat hiányát takarja: „Vannak jelenségek irodalomban és művészetben, amelyekkel szemben zavarba jön a műbírálat, nem tudván hamarosan eligazodni a furcsasággal szemben. Ilyenkor segítségünkre van a mentő szó: őrült! Ennek a szónak megvan a maga külön hangsúlya, amelyben némi elismerés is lappang, természetesen még több visszahorkanás és elutasítás.” A szokatlan téma választását azzal magyarázza a bíráló, hogy „Lehel Ferenc [...] piktúrán keresztül vajúdik a művészet törvényeinek elméleti megismerése felé, [...] A fiatal szerzőben tombol a sablon gyűlölete és az újnak szenvedélyes keresése, szinte forradalmi tiltakozásban vajúdván. Nyilván ennek a hangulatnak kitörő tünete ez a könyv”. Szerzőjének azt tanácsolja, hogy méltóbb témát válasszon: a könyv „kitűnő kvalitásai azt az óhajt ébresztik bennünk, vajha a szerző – leszűrődött higgadsággal, induktív módszerrel és nem a deduktív erőszakosságaival – művészetünknek komoly értékű jelenségeivel foglalkoznék”.

Csergő Hugó<sup>66</sup> a *Pesti Napló*ban méltatta a kötetet. Szerinte elsősorban a festő alakjáról, személyiségéről rajzolt kép érdemel figyelmet: „erről a többé-kevésbé autoidakta művészről írván, egy nem mindennapi ember szokatlan és érdekes élettörténetét adja Lehel Ferenc, kellemes és vonzó stílusban”. (Az életrajz erényeinek hangsúlyozása persze egyben a teoretikus elmékedések elutasítását is jelenti.) Szimpatikusnak tartja Csontváryt, de nem az őrületet, hanem sorsának tragikusságát hangsúlyozza: „Egy különös magyar tehetség kálváriája döbbenti meg”. Sorsának alakulásában Csergő is nagy szerepet tulajdonít „élhetetlenségének”: „noha Csontváry, a szegény, zavaros fejű, zilált külsejű, ösztövére piktor híres figurája volt a kávéházi művész-asztaloknak, sohan talán csak Lehel Ferenc írásaiból fogják megtudni, hogy élt itt közöttünk egy festő, akiben a talentum isteni szikrája lobogott, s aki éhen halt ebben a nagy városban, mint a szemérmes koldus, aki nem tud és nem akar alamizsnát kérni”.

A folyóiratokban megjelent ismertetések nagyobb igénytel készütek, a kötelező elismerő-dicsérő mon-

63 Egy félreismert magyar festőről. *Uj Nemzedék*, 1922. január 1. 9.

64 LEHEL Ferenc: Csontváry Tivadar. *Magyar Hirlap*, 1922. január 14. 6.

65 (GERGELY István): Lehel Ferenc: Csontváry Tivadar. 8 *Órai Ujság*, 1922. január 25. 6.

66 (-ő.) [CSERGŐ Hugó]: Csontváry Tivadar. *Pesti Napló*, 1922. január 29. 7.

datokon túl alkalmat találtak a szerzők arra is, hogy – Csontváry figurájának felidézése mellett – mondjanak valamit művészetéről is.

Rabinovszky Máriusz<sup>67</sup> a *Magyar Írásban* ismertette a könyvet. Ő fiatalabb volt annál, hogy ismerhette volna személyesen Csontváryt, amit viselkedéséről, külső megjelenéséről, „ádámcsutkás szikár” alakjáról ír, nyilván teljes mértékben Lehel elbeszélésére – valamint a könyvben publikált Pólya Tibor karikatúrákra – támaszkodik: „művész körökben közismert figura,” „prófétai tanok hirdetője, mint olcsó élcelődések önmagától kínálkozó céltáblája, udvari bolondja bohémek kávéházi törzsasztalának”. Műveiről azonban lelkesen áradozik: „Húsz és harminc négyzetméteres vásznakat festett tele csodálatos tájakkal és csodálatos emberekkel, óriási sziklakkal, cédrusokkal és pálmákkal, hegycsúcsokkal és vizekkel.” Rabinovszky nem az örültséget helyezi előtérbe, hanem a kreativitást, a művészi fantázia megnyilvánulásának tekinti a szokatlan megoldásokat: „Fantáziája lázálomszerű, de minden különössége mellett hatalmasan konstruktív. Nagylendületű, bizarran tekergő vonalakban látott tájai gyakran kelet-ázsiai befolyást sejtetnek. Torzulásig merész és mégis oly félelmetesen megkapó emberformájú lényeit mintha valamely bizánci mozaikfestő szelleme által megszálltan alkotta volna. Később az arcok szuggesztív torzulásaiban, a testek anyagtalan és alakatlan elmosódásában médiumok rajzaira, materializációs fényképekre emlékeztet. – Ám tébolyában rendszer uralkodott, rendszer, amely múlhatatlan értékeket teremtett, értékeket, amelyek után hiába törekszik tudatos eltökéltségével a mai expresszionista fiatalság.”

Rabinovszky recenziója egyébként tanulságos dokumentuma annak, hogy a Lehel elindította legendák hogyan „fejlődnek” tovább, hogyan kelnek önálló életre, alig valamivel első megjelenésük után. A Hollósynak küldött távirat történetét – Csontváry örültségét bizonyítandó – Rabinovszky így írja le: „Hollósy mestert egy ízben éjjel háromkor verték fel álmából: sürgős sürgöny érkezett Palesztinából. Plein air entdeckte – Tschontwari. Ez volt ő, az eszelős, az elmebeteg, a próféta.” Hogy miért változtatta meg a könyv szövegét Rabinovszky, nem tudható. Nyilván nem voltak más forrásai, csak az ismertett könyvre támaszkodhatott, mért lett mégis Kairóból Palesztina, mért korrigálta a távirat német szövegét, miért tartotta fontosnak az éjszakai időpon- tot órára pontosítani?

A *Mult és Jövő* című folyóirat<sup>68</sup> ismertetője Csontváry életének tragikusságát hangsúlyozza: „Csontváry Tivadar a legragikusabb sorsú művész. Az, hogy a festőt, muzsikust, költőt életében nem méltányolják és »nem fedezik fel«, szomorú, de még nem tragikum. De hogy az alkotóművészt futóbolondnak tartsák és művészetét különcködő hóbortnak, több a tragikumnál, szomorúbb a halálnál.” A művek közül – nyilván témája alapján – a „Panaszfal”-at emeli ki az írás. „Érdekes, hogy Csontváry nem zsidó létére mily szeretettel festette a jeruzsálemi szent falat, és mennyire belemélyedt művészetével a fal körül imádkozó zsidók áhítatába.”

Bálint Aladár<sup>69</sup> a *Nyugatban* visszatér a könyv ismer- tetésére. Írásában személyes emlékeit is felidézi: „1908-ban ismertem meg Csontváry Kosztka Tivadart, amikor a városligeti Iparcsarnok pajaszerű nagy termeiben közszemlére tette 20-30 méteres vásznait. Félig-meddig bolondnak tartottam e Van-Gogh-fejű öreg piktort és többedmagammal megmosolyogtam nem egy képét.” Bálint 1908-ban kezdő újságíró volt, érdeklődő fiatal- ként felkereste a szokatlan helyen látható kiállítást is, azt azonban nem említi, hogy írt volna erről a tárlatról, s eddig nem is került elő ilyen cikk. Az 1910-es Múzeum körúti kiállításról viszont már írt a *Népszavában*, s akkor a „vaskos tudatlanságok” mellett azt is elismerte, hogy „ez az ember amit fest, azt meggyőződéssel festi”. Arról viszont akkor nem írt, hogy „félig-meddig bolondnak” tartotta volna Csontváryt, most – talán nem függetle- nül a könyv hatásától – szükségesnek érezte, hogy ne kerülje meg ezt a problémát.

A *Nyugat*-cikk nagyobb része azonban a Csontváry-ké- pek méltatásáról szól. A megmosolygott képek mellett „megdöbbenett, a nagy alkotások súlyával nehezedett reám vásznainak túlnyomó többsége. Már magában véve az a mindenben felül kerekedő hatalmas energia, ami őt ily szokatlanul nagy méretekre ösztökélte, nem tévesztette el a hatását. [...] e hatalmas lepedőknek festékekkel való befedése önmagában véve is nagy és ne- ház feladat. Az arányok felfokozása sem sikerül bármily nyápic legénynek, és ha valaki állandóan és olthatatlan sóvárgással nagy felületek benépesítésére vállalkozik, rendszerint az érzések és ennek megfelelően az ered- mények is monumentálisak”.

Csontváry monumentalitását Lehel is hangsúlyozta: „monumentalitásban valóban túlszárnyalt mindenkit a posztimpresszionisták között” – de ugyanakkor egy

67 RABINOVSKY Máriusz: Csontváry Tivadar. (Lehel Ferenc könyve.) *Ma- gyar Írás*, 2. 1922. 2. sz. 47–48.

68 Lehel Ferenc: Csontváry Tivadar. *Mult és Jövő*, 12. 1922. március [3. sz.] 112.

69 BÁLINT Aladár: Két új művészeti könyv. *Nyugat*, 15. 1922. február 1., 3. sz. 222–223. Vö. Csontváry-emlékkönyv 1976. (ld. 4. j.) 159–160.

sor kifogást is megfogalmazott: a befejezetlenséget, „a stíl egységének hiányát”, a „futurista egyensúlytalanságot”. Bálint hozzá képest sokkal egyértelműbb, fenntartásai ellenére kimondja, hogy „nagyvonalúságra törő, nagyot akaró, rendkívüli festő volt Csontváry, az egykori patikus, és nem habozom leírni azt sem: nagy festő volt. – Aszkétaságban eltöltött életével pecsételte meg nagyságát, teremtőakarát, [...] Rendkívüli ember volt, szerette a rendkívüliséget mindenben. [...] Képein bosszantó ügyetlenségek mellett zseniálisan megsejtett és megoldott részletek ejtették bámulatba a szemlélőt. [...] Olyan színharmoniókat teremtett, a narancssárgának, kéknek, pirosnak és barnának oly harmóniáját teremtette meg, melyre a világ egyik festőiskolájában sem tanítják meg az embert”. Bálint elismeri Lehel, „fanatikus” szorgalmát, de elméleti próbálkozásait elutasítja: „Meggyőző írásának egyetlen szépséghibája az »Intermezzo« fejezet, e dialógus formájában megcsinált kritikai elmélkedés a posztimpresszionizmusról. Erőltetett és felesleges.”

Időrendben Az *Ujság* című napilapban megjelent ismertetés<sup>70</sup> következik. Ez újra a bulvárszenzációra tereli a figyelmet. Már az írás címe jelzi, mit tart a bíráló lényegesnek: „Két bolond piktor.” Ekkor jelent meg ugyanis Lehel Ferenc Gulácsyról szóló könyve, s kínálkozott a lehetőség, hogy a két művész életének és művészetének párhuzamos jelenségeit összevesse a kritikus. „Mind a kettő az irrealitások s a maguk teremtette fixa ideák egzotikus birodalmában élte s éli le életét. Csontváry mamut-vásznakat festett. Harminc-negyven méteren alul nem is igen adta. Gulácsy maga teremtette marslakókról festette meg majdnem minden utolsó képét.” Az alapvető közös vonás, hogy mindketten örültek. „Két örült ember élete még akkor is érdekes, ha nem művészek, [...] Lehel Ferenc [...] a két művész életének éppen ezt a problémáját kapja meg. Keresi bennük az örültséget, mielőtt még megörültek volna, de nem téveszti szem elől a lángészt sem, mikor a nagy elborulás már megtörtént. De a két örült-lángeszű festő egyéni életén túl Lehel Ferenc könyvei mindenekelőtt a posztimpresszionizmus vajdó problémáját keresik.”

Hevesy Iván<sup>71</sup> is egyszerre ír mindkét Lehel-könyvről. A *Független Szemle*-ben megjelent cikk méltányolja a szerző korábbi érdemeit, „érdekes, nagy elvi jelentőségű munkák szerzője”-nek tartja Lehelt, aki „két újabb munkával gazdagította a magyar nyelvű művészeti irodalmat. Monográfiákat írt a magyar posztimpresszio-

nista festés két emberileg és művészileg egyaránt különös érdekességű alakjáról: a neoprimitív Csontváry Kosztka Tivadarról és a »dekadens« Gulácsy Lajosról”. Az újabb könyvekről azonban már nincs olyan jó véleménye, mint a korábbiakról. Úgy látja, „Lehel Ferenc régebbi munkáiban erős érzéket mutatott a művészet korszerű problémái iránt, és érdeklődése mindig túlment a művészet egyéni vagy véletlen esetlegességein. Meg tudta látni a korra jellemző momentumokat, meg tudta látni és láttatni a művészi erőknél és a társadalmi erőknél oszthatatlan egységét és kölcsönhatását, nyomozta a mai művészetrágédia okozóit, [...] látta a lényegét, és abból bátran levonta a konzekvenciákat. [...] mindig megvolt a nagy értéke ebben az őszinte etikusságban és habozás nélküli bátorságban. – Az új könyvekben ezek az erények eltűntek”.

Az, hogy Hevesy „neoprimitív”-nek nevezi Csontváryt, természetesen azt is jelenti, hogy elutasítja Lehel elmélkedését az „örült vátesz” expresszionizmusáról. Hevesy egyébként nem tulajdonít nagyobb jelentőséget Csontváry „örültségének”.

Hevesy elismeri, hogy a „Csontváry- és Gulácsy-könyv stílusa tisztább és szebb, a téma megformálásban összefogottabb és egységesebb, mint az előző elméleti munkáké. De a kollektív látás eltűnt, hogy két festő egyéni szempontú beállításának adjon helyet”. Hevesy végül is a művészettörténeti megközelítést hiányolja: „Még csak nem is egyéni stíuselemzést és stíusevolúció bemutatást ad Lehel, mert könyveinek úgy terjedelemben, mint jelentőségben túlnyomó nagy részét regényszerűen megírt életrajz alkotja. A magyar festés két furcsa alakjának életrajza: egy bolondé és egy örülté. Érdekesen, de sokszor érdekesség hajhászóan, mindenesetre plasztikus erőteljességgel megírva. A hatáskeresés elsősorban a személyi érdekességre van alapítva, és csak kisebb részben különös és fantasztikus piktúrájukra, amelynek pedig inkább szubjektív, alkotójuk életéhez viszonyuló beállítását, mintsem tudományos elemzését kapjuk.” Hevesy tehát határozottan elutasítja Lehelnek azt a tézisé, hogy Csontváry alakja, élettörténete érdekesebb, fontosabb, mint művészete.

Hevesy „neoprimitív”-nek nevezi Csontváryt, s ezt a minősítést valamivel részletesebben ki is fejti abban a tanulmányában, amelyet a posztimpresszionizmus történetéről írt. „Sokban emlékeztet Rousseau művészetére a magyar Csontváry Kosztka Tivadar piktúrája. Épp oly primitív és áhítatos világlátásában, együgyű,

<sup>70</sup> Két bolond piktor. Az *Ujság*, 1922. október 26. 4.

<sup>71</sup> Hevesy Iván: Lehel Ferenc könyvei. *Független Szemle*, 2. 1922. 11. sz. 276–277.

de szuggesztív a perspektívában és a térfölépítésben, egyszerű és bensőséges, mesészerű és legendászerű ábrázolási módjában. Amiben alatta áll Rousseau-nak: motívumainak és kifejezőeszközeinek szegénysége és sokszor a zagyvaságig menő stíluskevertsége. Őriási méretű képei között »Zarándoklás a cédrusfához«, »Zsidók panaszfala« és »Mária kútja« a legsikerültebb.<sup>72</sup>

Fülep Lajos<sup>73</sup> már három könyvről írt recenziót, mivel 1923-ben Lehel Cézanne-könyve is megjelent. Fülepet elsősorban a könyvekben lévő dilettáns elmélkedések irritálták: „mindegyik könyvébe sző bele »elméletet« [...] »Elméleti fejtegetések« nélkül ugyanis ő sem lehet el, bár nem tudja hova tenni őket. Sajnos, ezekben az »elméleti fejtegetésekben« nincs semmi köszönet. Jobb volna, ha nem volnának. Mert amúgy Lehel egész kellemes elbeszélő, aki valóságos novellákat kanyarít ki – ha nem tudnók, hogy éltek, akikről ír, csakugyan azt hihetnők, hogy merőben kitalált novella-alakok. Sajnos a műkedvelősi ezen a téren is elragadja, s Cézanne-nak még az életrajzát is tudatosan és önkényesen átdatálja a novella kedvéért”. Fülep Cézanne életrajzát nyilván alaposabban ismerte, ezért ott szigorúbb volt, a Csontváry- és Gulácsy-könyvnél elnézőbb: „Elemében akkor van, mikor olyan festőknek, mint Gulácsy és Csontváry furcsaságait rajzolja, kedvesen, frissen, bursikóz modorban, de persze olykor itt is túllő a célon, mintha azt gondolná: »bolondokról írok, bolondozhatok«. De akárhogy is, jó, hogy ezek a visszaemlékezések föl vannak jegyezve.” De Lehel végső következtetését – azt, hogy a modern művészet egész korszakát az örültség megnyilvánulásaként mutatja be – Fülep elutasítja: „S ha csak emlékezések volnának, nagyon jó volna. Valósággal pirulásra készíten azonban, mikor egész korszakot egy szóval intéz el, ami nagyon megdöbbentett neki. Skizofréniás!”

Megjegyzendő, hogy Fülep csupán Lehel könyvét minősíti, Csontváry művészetéről semmit nem mond. Feltételezhető, hogy ekkor még csak a kisméretű, fekete-fehér reprodukciókat ismerte, annak semmi nyoma, hogy a korábbi, három budapesti kiállítás valamelyikét, vagy a Gerlóczyánál lévő képeket eredetiben látta volna.

## Kállai Ernő Csontváry művészetéről

Csontváry művészete befogadástörténetében különleges helyet foglal el Kállai Ernő könyve, az 1925-ben megjelent *Új magyar piktúra*.<sup>74</sup> Kállai hatalmas feladatra vállalkozott, „az újabb magyar piktúra fejlődéstörténetének és stíluskritikai elemzésének” szánta a könyvet, „rámutatva a sajátosan magyar stílusjelenségek nemzeti és társadalmi összetevőire”.<sup>75</sup> A magyar festészet sokszínűségének, formai gazdagságának leírása érdekében Kállai a nemzetközileg használt, elismert stílus kategóriák – expresszionizmus, kubizmus, konstruktivizmus, újklasszicizmus – mellett több, a magyar sajátosságokat jobban megközelítő, pontosabban lefedő kifejezést is alkotott: „szerkezetes naturalizmus”, „expresszív naturalizmus”, „lírikusok”, „az életteljesség festői”.<sup>76</sup> Az a különös, hogy ebben a fogalmi hálóban szinte minden magyar művész megtalálta a helyét, egyedül Csontváry kapott külön, nevével jelzett fejezetet.<sup>77</sup> „Gulácsy legproblematisabb képeit is szervesen be lehet illeszteni a modern szimbolikus hangulatfestés európai fejlődés vonalába. Nem így vagyunk Csontváry Kosztka Tivadar alkotásaival. [...] művészetének semmi köze sincsen az impresszionizmushoz. [...] az impresszionizmust felváltó irányok európai stílustörekvéseitől is merőben elüt.” Nem sorolható az egykorú, absztrakció irányába fejlődő törekvések közé sem: „művészetében nyoma sincsen a tárgyi ábrázolástól a tér, szín és forma elvont szerkezeti vagy expresszív problémái mögé való visszavonulásnak”.

A különállás, a sehová nem tartozás deklarálásának voltak persze előzményei. Nyitrai József már 1908-ban leírta Csontváryról: „Nem is hasonlít hozzá senki, s ő sem hasonlít senkihez; [...] semmiféle izmusba sem” lehet besorítani, „sajátos művészi egyéniség, aminő még nem volt s nem lesz”.<sup>78</sup> Bálint Aladár is azt hangsúlyozta, hogy „magában álló, társtalan tehetség, aki elszigetelten állott a magyar művészetben”.<sup>79</sup> Lehel viszont szükségesnek érezte, hogy besorolja valahová, elhelyezze a modern festészet történeti folyamatában, végső soron az expresszionizmus előfutárának tekintette Csontváryt. Ez Kállai számára elfogadhatatlan volt. Határozottan cá-

72 HEVESY Iván: A posztimpresszionizmus művészete. Az új primitívek. Gyoma, 1922. In: Uő: *A modern képzőművészet útjai*. Budapest, Aqua, 1993. 105.

73 FÜLEP Lajos: Műkedvelők bővedje. *Ars Una*, 1. 1923. december, 3. sz. 123. Vö. FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások*, III. Budapest, 1998. 257–260.

74 KÁLLAI Ernő: *Új magyar piktúra*. Budapest, Amicus, 1925. A könyvnek több új kiadása is van: Budapest, Gondolat, 1990; benne van az *Összegyűjtött írások* első kötetében is (Budapest, Argumentum, 1999.

123–216 – a Csontváry-fejezet a 184–188. lapokon), a fejezet megjelent a *Csontváry-emlékkönyvben* is: *Csontváry-emlékkönyv* 1976. (ld. 4. j.) 161–165.

75 KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások*, I. Budapest, Argumentum, 1999. 123.

76 A könyv fejezetcímei a tartalomjegyzékben, Uo. 5.

77 Uo. 184–188.

78 Y-n [NYITRAY József]: Csontváry kiállítása. *Az Ujság*, 1908. november 4.

79 B. A. [BÁLINT Aladár]: Csontváry Tivadar. *Népszava*, 1921. december 25. 10.



folta, hogy Csontváry expresszionista volna: „Rajongása [...] egészen más természetű, mint az expresszionisták egocentrikus rajongása.”

A besorolhatatlanság önmagában természetesen nem indokolná, hogy önálló fejezetet kapjon Csontváry, Kállai számára a művek esztétikai minősége, jelentősége, rangja teszi megkerülhetetlenné a vele való foglalkozást. Képei „monumentális látomások ígézetével hatnak [...] természetlátását hallatlan rajongás hevítette [...] Nem a naturalizmus józan természetelvezete vagy az impresszionizmus levegő- és fénytünetemények után futkosó elevensége ez, hanem a szárnyaló, föllengő képzelet áradása, mely akkor is a maga fönsége vagy legendás káprázatait festi, mikor künn áll a természeti »motívum« előtt. Csontváry képei annyira látomásszerűen hatnak, hogy egészen elfelejtetik a motívumot. [...] majd minden munkája mindmegannyi festői megdicsőülése egy-egy már természetből fogva is rendkívüli, kiválasztott motívumnak”.

De Kállai szerint nemcsak a magyar művészet történetében társtalan Csontváry, „ilyen határtalanul kalandozó motívumos művészetre kevés példa van a mai Európában” is. Korábban is felvetődött már, hogy van valami hasonlóság Csontváry és Henri Rousseau művészete között. Kállai is úgy látja, „nagyon kínálkozik az Henri Rousseau-val való egybevetés. De az eredmény csak annyiban értékes, amennyiben az ellentétek révén éles világot vet Csontváry Kosztka képzeletének keleti, magyar voltára”. A magyar sajátosságokat ugyanis – programjának megfelelően – Csontváry művészetében is keresi Kállai.

A két művész összehasonlításakor a mesterségbeli felkészültségben, a művészi kultúrában, a részletek kidolgozottságában látta Kállai a lényegi különbséget. Rousseau a „nyugat-európai civilizációk kispolgárának állhatatos, munkás türelmével, józan rendszerezetével, csínérezkével és meghitt, családias otthonosságával rendezkedik be a maga látott, elképzelt és megfestette kis világában”. „Csontváry Kosztka ezzel szemben a szertelenül föllengző képzelet festője. [...] patetikus magyar öntudata a maga belső világának külső megtestesülését óriási látványosságokban, panorámákban élte. Föllengős lelkének festői objektivációi minden eleve is tervszerű rend, mérték és egyensúly híján tódultak a vászonra. [...] A kész munkák ilyenformán sem a természeti hűség, sem kompozíciós rend, sem expresszív koncentrátság értelmében nem nevezhetők egységes alkotásoknak. Mégis egységesek, mint ahogy egységes a keleti tündérmesék naiv, költői képáradata vagy a keleti miniatűrök fantasztikus dekorativitása.”

Kállai az értékek, pozitívumok mellett súlyos hiányosságokat is felró Csontvárynak. Úgy véli, hogy „Csontváry megrészegett az óriási panorámáktól, és áradozva festette vásznára a nagyszerűbbnél nagyszerűbb perspektívákat. [...] miközben majdnem teljesen elhanyagolta a bekalandozott területek gazdaságos belső kiképzését, megművelését. [...] a kiműveletlen dilettantizmusnak ezekben a festéksivatagjaiban [...] bámulatosan megoldott mesterségbeli oázisok is akadnak”. A „nyers, bárdolatlan technika” megnyilvánulásait Kállai magyar sajátosságnak tekinti. „A magyar ugaron született Csontváry ennek az ugarnak a fellengős, nagyzó képzeletét és elhanyagolt, szegényes alanyiségát vitte vászonra. [...] Az úr, mely Csontváry fellengős képgondolatai és a képek tökéletlen technikai részletmegoldásai között tátong, nagyon is rávall a »napszínfeltaláló« magyar eredetére.”

A bírált részletek ellenére Kállai talál olyan műveket is, amelyeket fenntartás nélkül a legnagyobbra értékeli, kvalitásaikat egyébként szintén magyar sajátosságnak tartja: „ennek a piktúrának érdekes egyéni kvalitásai is kétségkívül magyar eredetre vallanak. [...] Csontváry festői képzelete a szó legtisztább és legszebb értelmében való legendákat és mondákat tudott alkotni”. Kállai két Csontváry-kép, a *Zarándoklás* és a *Mária kútja* reprodukcióját közli, megállapításai ezekre vonatkoznak. „Tisztán vizuálisan és irodalmilag szétfejtethető vonatkozásaikban egyaránt rendkívüli, ígézetes képek ezek. A valósághoz ragaszkodó és a valószerűtlen részletek különös egy-sége teszi őket olyan csodálatossá.” A *Zarándoklás* című képet külön kiemeli: „Nem hiszem, hogy a mindeneken túli kimagasló, időtlen monumentalitásnak és diadalmas életerőnek valaha is ennél a képnél nagyszerűbb festői látomása akadhasson. [...] Ez a hatás Csontváry festői alkotásainak rendkívül pregnáns dekorativitásán múlik, melyben nemcsak a nagyvonalú, lendületes rajznak, hanem az erős ellentétekre tagolt színskálának is jelentős része van.” Nem tudjuk, hol és mikor látta Kállai a képeket, a két kép színvilágának leírása azonban közvetlen élményről tanúskodik, egyértelmű, hogy nemcsak reprodukcióról ismerte a két Cédrust. A *Magányos cédrus* képen „a smaragdzöld égboltozat egyfelől kékes-violába, másfelől fehérbe olvad. Ebben az áttetsző atmoszférában citrom- és narancsszín felhők lebegnek, lentől pedig égbe nyúló havasok nyújtogatják szikrázó, vakító csúcsaikat a magasba. Gyönyörű a *Zarándoklás* tiszta kobalt ege is, alkonyati rózsaszínek és tűzpirosak égő kontrasztjaival és a távoli lányok enyhítő, hűvös fehérleplőségével. [...] Ez a felfokozott színskála, a koncepció dekoratív lendülete és meseszerű, legendás fantasztikuma magyar eredetre vall”.

Kállai végső soron – fenntartásai, a felsorolt vélt hibák, hiányosságok ellenére – igen magasra értékeli Csontváry művészetét: „gyöngéivel és nagyszerű értékeivel mindenképp keleti művészet, és túl ezen: föltétlenül eredeti, egyéni. Nemcsak magyar, de európai viszonylatban is kétségtelenül egyik legérdekesebb jelensége az impresz-szionizmust követő művészi mozgalmaknak.”

Kállai álláspontjának jelentősége abban rejlik, hogy radikálisan szakít Lehel megközelítési módjával, félretol minden megalapozatlan állítást, mellőz minden színes, érdekes történetet, anekdotát. Számára egyáltalán nem

létezik sem az „őrült zseni”, sem a naiv, minden kávéházi ugratásnak bedőlő, együgyű, savanyúkáposztán élő különnc. Csontváryt, a jelentős, „eredeti, egyéni” művészt Kállai könyvében műalkotásai reprezentálják.

Kállai nagyon fontos utat jelölt ki ezzel: lehet Csontváry művészetéről pusztán esztétikai és művészettörténeti kategóriák segítségével értekezni, a művek értelmezéséhez, értékeléséhez nem szükséges sem a kávéházi folklórt, sem a pszichiáterek utólagos diagnóziskísérleteit felhasználni. Más kérdés, hogy ennek a megközelítés módjának nagyon kevés követője akadt.

Árpád Tímár

## Interpretation or the Creation of a Legend?

*Notes on the History of the Reception of Csontváry's Art, Part II: 1911–1925.*

This study is a continuation of the author's work on the history of the reception of Tivadar Kosztka Csontváry, the first part of which was published in *Ars Hungarica*; part II now reviews writings about the painter that appeared between 1911 and 1925.

The wide-ranging press attention and interest that accompanied Csontváry's third exhibition, held in 1910, subsided in the years that followed. Hardly a word was written about him in the Hungarian press for the rest of his life. There are very few traces to indicate that he was appreciated as a painter at all, apart from the occasional word of acknowledgment. Only Csontváry's written works received a modicum of press coverage, but even these short articles tended to emphasise the idea that these were the writings of a "painter who has led an interesting life". Journalists now began to compete with each other to see who could come up with the most bizarre story about Csontváry. Previously, reviews of his exhibitions had often touched upon his eccentricity, although the focus had remained fundamentally on his art. Now, however, Csontváry was increasingly treated as a gossip column sensation.

After Csontváry's death on 20 June 1919, the history of the reception of his art took a new turn. Much of his legacy now passed into the hands of a private collector. A young and ambitious art writer, Ferenc Lehel, was granted access to Csontváry's legacy, which formed the basis for his monograph of the artist, which was initially published as a study, before being issued as a self-standing volume in time for Christmas 1921.

Although the volume was clearly conceived as an outline of Csontváry's place in art history, the concluding chapter con-

firms that, rather than a scholarly treatise, the author concentrated on composing a vivid, popular biography of the artist, interspersed with interesting anecdotes. Lehel placed greater importance on Csontváry's personality and destiny than on his artworks, and in this regard it is irrelevant whether the author regarded the Csontváry phenomenon as an opportunity for tabloid sensationalism, or whether he simply misunderstood the true significance of Csontváry's painting. Lehel stated his viewpoints so effectively that for many years he had a profound influence on the commonly held perception of Csontváry.

Ferenc Lehel's book was positively received, and Csontváry's name and reputation became well known in broad sections of society. The author's assertions about the "crazy" painter were accepted by critics without question or objection, and the legend he had created soon assumed a life of its own, which continued to "evolve". Reviews that reflected on Csontváry's paintings rather than the man himself were few and far between.

The first significant attempt at repositioning the artist came in 1925, when Ernő Kállai published his volume of essays titled *New Hungarian Painting* (Új magyar piktúra). Despite a few reservations, Kállai greatly admired Csontváry's art, and he departed radically from the approach taken by Lehel. In Kállai's view Csontváry was neither a "crazed genius" nor a naïve, "tragic-fated" eccentric. He esteemed Csontváry as an important, "original and singular" artist, and everything about him in his book concentrated exclusively on his artworks. Kállai's volume showed that Csontváry could be discussed solely in terms of aesthetic and art historical categories. The fact that this approach was followed by only a few later authors is another matter entirely.

### TÁRGYSZAVAK

Csontváry Kosztka Tivadar, recepciótörténet, tudománytörténet

### KEYWORDS

Tivadar Csontváry Kosztka, reception history, art historiography



Fülep Lajos ifjúkori fényképe, Firenze, 1907  
Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 4598/1

## „Esztétikai dolgok”

Művészettörténeti megjegyzések  
Fülep Lajos *Az emlékezés a művészi alkotásban* (1911)  
című tanulmányának kontextusához

Tímár Árpádnak (1939–2017)

### 1. Bevezetés

Fülep Lajos 1907 és 1914 között állami ösztöndíjjal Olaszországban élt. Ekkor írt művei közül talán az (egyik) legfontosabb *Az emlékezés a művészi alkotásban*.<sup>1</sup> A határozott Croce-bíráta és Bergson-hivatkozásai miatt sokat idézett és több tudomány képviselői által is elemzett tanulmány először 1911 márciusában, a Fülep, Lukács György és Hevesi Sándor által szerkesztett *A Szellem* című filozófiai folyóiratban jelent meg.<sup>2</sup> Fülep eredetileg egy *Idő és örökkévalóság* című szöveget akart *A Szellem* első számában publikálni.<sup>3</sup> Végül azonban nem ezt írta meg. A változásról egy 1910. decemberi levelében tájékoztatta szerkesztőtársát, Lukácsot, hozzátéve, hogy a tervezett munka „nagyon is hosszú lett volna”. Helyette egy másik, *Az emlékezés szerepe a művészi tevékenységben* című, „művészet-pszichológiai” tárgyú, „rövidebb exposé” ígért. Majd megemlítette azt is, hogy döntése több szempontból is praktikus, hiszen a témáról előadásra

készül a firenzei Circolo di Filosofia-ban.<sup>4</sup> Fülep *La memoria nella creazione artistica* című előadása 1911. január 29-én hangzott el, a vitára február 11-én került sor. Az előadás olasz nyelvű – a magyar verziónál jóval rövidebb – szövege a *Bollettino della Biblioteca Filosofica*-ban nyomtatásban is megjelent.<sup>5</sup>

#### 1.1 „Esztétikai dolgok I.”

Jelen tanulmányban nem célom *Az emlékezés* gondolatmenetének, téziseinek részletes ismertetése, logikájának végigkövetése, ezért bevezetésképp csak jelzészerűen utalok a szöveg két, egymással szembeállított kulcsfogalmára. Fülep Croce esztétikájának és főképp *intuicióelméletének* bírálatából bontotta ki a saját, az *emlékezés* mindent meghatározó – és művészetről lévén szó: *formáló* – jelentőségére hivatkozó, sok tekintetben Bergson-t idéző, „művészet-pszichológiai” alapozású, de a metafizikát megcélzó, teoretikus álláspontját. Alap-

\* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1 FÜLEP Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban* (1911). In: Uő: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916*. Szerk. TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995. 124–153.

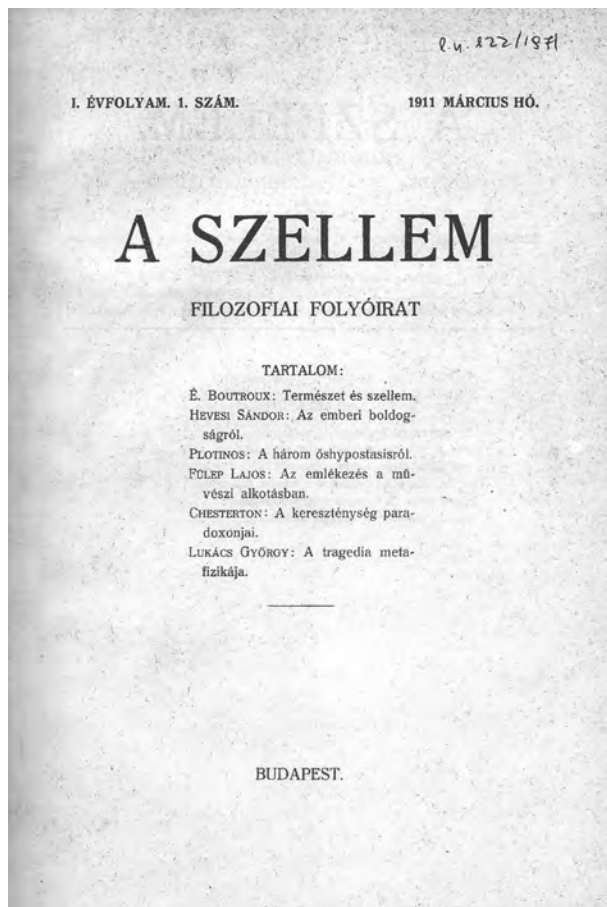
2 *Az emlékezésről*, rövidebben-hosszabban, szinte mindenki szót ejtett, aki Fülepről írt. Néhány fontosabb „monografikus” vagy nagyobb terjedelmű tétel a tanulmány „interdiszciplináris” irodalmából, a teljesség igénye nélkül, időrendben: TAKÁCS JÓZSEF: Fülep Lajos Croce-kritikája. In: *Tudományos ülészek Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*. Szerk. NÉMETH LAJOS. Pécs, Baranya Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1986. 21–25; STURCZ JÁNOS: Természet és művészet viszonya Fülep Lajos korai művészetfilozófiájában. In: Uo. 65–69; MÁTÉ SZUSZANNA: „Szép eszéről, szép lelkeről...” *Tanulmányok a fiatal Fülep Lajosról és művészetfilozófiájáról*. Szeged, JGYTF, 1995. 42–67; KELEMEN JÁNOS: Fülep Croce-kritikája. *Pro Philosophia* Füzetek, 1997. 1–2. sz. 39–50; KESERŰ KATALIN: *Emlékezés a kortárs művészetben*. Budapest, Noran, 1998. 13–29; MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ: *Jelentés a dialógus nyomában. Tanulmányok a fiatal Fülep Lajos művészeti írásairól*. Budapest, Argumentum, 2001. 64–76, 77–87. (A művészi alkotás lelki

diszpozíciója, illetve a Művészet, természet, forma. Fülep itáliai éveinek két tanulmányában című fejezetek); LŐRINCZ CSONGOR: A szép mint az emlékezés produktuma. Fülep Lajos és a klón. In: *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*. Szerk. BÓNUSZ TIBOR–KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN–SIMON ATTILA. Budapest, Ráció, 2007. 117–153; JÁNOS KELEMEN: Lukács and Fülep: Two Hungarian Critics of Benedetto Croce. In: Uő: *The Rationalism of Georg Lukács*. New York, Palgrave Macmillan, 2014. 107–112; KAPOSÍ MÁRTON: *Benedetto Croce intuiciójelfogása és magyar értelmezői*. Szeged, JATEPress, 2017. 43–51.

3 Lukács György Popper Leónak ([Firenze, 1910.] október 9.). In: *Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Szerk. HÉVÍZI OTTÓ–TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, MTA Lukács Archívum–Twins, 1993. 367.

4 Fülep Lajos Lukács Györgynek [Firenze, 1910. december 13.]. In: *Fülep Lajos levelezése, I. 1904–1919*. Szerk. F. CSANAK DÓRA. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990. 192.

5 *La memoria nella creazione artistica*. In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 557–570. Magyarul: 588–601 (Sajó Tamás fordítása.)



A Szellem, 1911

vetően Croce azon alaptételét vitatta, miszerint „a művészet intuíció és semmi más”.<sup>6</sup> Fülep ezt, álláspontját már a tanulmánya címében is jelezve, másként látta: „Vizsgálódásaink során az egész művészi tevékenységet [...] az emlékezésből fogjuk levezetni.”<sup>7</sup>

Tanulmányomban egy új, az *Ars Hungarica* jelen számában először közölt Fülep-forrás bevonásával, *Az emlékezés* újraértelmezésére, újrapozicionálására teszek

– néhány, a feltételezhető összefüggéseket bemutató példa segítségével – kísérletet. Az *„Eszttikiai dolgok I.”* feliratú, Firenzében vezetett füzet fogalmazványtörredékeit Tímár Árpád olvasta ki és készítette elő kiadásra.<sup>8</sup> A fekete borítós füzet *Az emlékezés* tanulmányhoz köthető, és valószínűleg 1910-ben, illetve talán 1911 legelején írt szövegeket tartalmaz. Ezek egy része, egy az egyben vagy kisebb módosításokkal, *Az emlékezés*be is bekerült. A kéziratos füzet azonban, a teljes vagy részleges egyezéseken túl, az 1911-es tanulmánynál jóval szerteágazóbb, tartalmilag is bővebb, jöllehet kevésbé strukturált és mozaikszerűbb fejtegetéseket tartalmaz. Továbbá, ami a legfontosabb, és már elsőre feltűnik: Croce neve elő sem fordul benne, annál többször Bergsoné.

Fülep *Az emlékezés* bevezetőjében maga is jelezte: „E tanulmány tulajdonképpen tömör – tán túlságosan tömör – összefoglalása, kivonata idevágó jegyzeteimnek, s ezért meglehetősen száraz, de hiányos is, mert többnek ki kellett maradnia belőle, mint amennyi elfért benne.”<sup>9</sup> Az *Eszttikiai dolgok* töredékei a legnagyobb valószínűséggel a Fülep által említett „idevágó” jegyzetekkel azonosíthatók. Természetesen nem zárható ki annak a lehetősége sem, hogy még továbbiak is előkerülhetnek. Sőt, talán egy másik feltevés is megkockáztatható. *Az emlékezés* és a firenzei füzet szövegei is többször érintik az „idő és örökkévalóság” kérdését. Véleményem szerint a hosszabb ideje formálódó *Idő és örökkévalóság* lehetett az a tágabb keret, amelyből Fülep, a szükséges átalakítások után, átemelhette *Az emlékezés* rövidebb és lényeges új elemeként a Croce-kritikára kihegyezett szövegébe az odaillőnek gondolt részeket. Nem azt állítom tehát, hogy a füzet az *Idő és örökkévalóság* kézirattörredékeit tartalmazza, csak azt, hogy egy olyan szövegmátrix, amelyben mindkettő: a végül soha meg nem valósult és az 1911-ben megjelent szöveg is, virtuálisan: *mint lehetőség*, megtalálható. Ebből a sokrétű és rétegzett, 1910 körüli alaphelyzetből kiindulva próbálom bemutatni – csak egy lehetséges megoldásként – *Az emlékezés* fő célját és programját, illetve „a” kontextust: a vele egy időben íródó szövegek egymást kölcsönösen megvilágító összefüggéseit.<sup>10</sup>

6 FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 125.

7 FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 126.

8 A füzet a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ Kézirattárában őrzött Fülep-hagyaték része (Ms 4578/3). (Szövegét Tímár Árpád átiratában lásd az *Ars Hungarica* jelen számában, a továbbiakban: *Eszttikiai dolgok I.* 2017.) A kiolvasott kéziratot évekkel ezelőtt kaptam Tímár Árpádtól, azzal a megjegyzéssel, hogy használjam fel, ha a Fülep-kutatásaimban *Az emlékezés* tanulmányhoz érek. Ki tudja, meddig halogattam volna még a megírását. Most pedig már

nem tehetek mást, mint hogy mindenért köszönetet mondva, e most már visszavonhatatlanul elkészült írásomat az emlékének ajánlom.

9 FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 124.

10 Fülep Olaszországban írt szövegei, ahogy ezt korábbi munkáimban igyekeztem bemutatni, szorosan összefüggenek egymással. Jelen tanulmányban, mivel ebben az esetben ezeket tartottam a legfontosabbnak, csak néhány párhuzamra koncentrálok. Jöllehet további, olykor alapvető összefüggések más, egykorú Fülep-szövegekkel is kimutathatók (e tekintetben talán a legfontosabb a könyvnyi Nietzsche-tanulmány).

## 2. A pozíció

Előbb azonban érdemes megvizsgálni Fülep pozícióját. Fülep jó pár évvel később, 1925-ben bevezetőt írt a szerkesztő-irodalmár Giovanni Papini Krisztus-könyvéhez. Papini 1911-ben a *Circolóban* rendezett vitán is részt vett. Fülep ekképp idézte fel az előadást és annak firenzei, szellemi kontextusát: „Valami *estetico-filozófiai* előadást tartottam a Bibliotecában, s mivel a Croce-féle esztétika ismeretét föltételezhettem a közönségnél, kritikájából indultam ki; ebben az időben az ifjak rendszeresen ostromolták Croce filozófiáját, s mindenre volt emberük, *csak esztétikusuk nem volt*; az előadásnak nagy közönségikere volt, de különösen az ifjak örültek a kritikának, mely, úgy vélték, végre leszámolt Croce túlságosan népszerű és megtévesztő elméletével...”<sup>11</sup> Nemcsak a Papini-előszóból, de *Az emlékezés* szövegéből, az olyan, részben önleíró kulcsszavakból, mint például az „esztétikai tevékenység”, „esztétikaíró” stb., illetve a firenzei füzet címéből is jól látszik, hogy Fülepet 1910 körül valóban az „esztétikai dolgok” foglalkoztatták és – nem tudhatjuk, hogy merő praktikumból vagy meggyőződésből, hosszabb távra tervezve – az „esztéta” szerepmintát próbálgatta. (Innen nézve már inkább jellemzően találó, mintsem lekicsinylően sértő, jóllehet szerzője feltehetően az utóbbinak szánta, Lukács 1910. októberi megjegyzése Fülepről: „nagy embernek hiszi magát – pedig csak finom aestheta.”)<sup>12</sup>

## 3. A kontextus

Fülep az olaszországi évek alatt szinte végig egy, az individualizmus és a stílus kérdéseit tárgyaló könyvön dolgozott.<sup>13</sup> A kötet terve már Firenzébe érkezése előtt megszületett, de a koncepcióban jelentős változás következett be, amikor Fülep 1907–1908 fordulóján megtért. Ezután az individualizmus bírálója helyett az „igazi” individualizmus hirdetője lett. A könyv tervezett

tartalmáról és az egyes fejezetek készülségi fokáról egyik, 1909. júliusi levelében a következőket olvashatjuk: „Könyvemen állandóan dolgozom. Jelenleg írom az első fejezetet (egyéb részletek már készen vannak, de most végleges formát adok az egésznek elejétől végig), amely S. Francescóról szól. [...] Ezután a Dante-fejezetet fogom formába önteni [...]. Azután összeállítom a strikterbe művészeti fejezeteket: Giotto, a stílus etc.”<sup>14</sup>

Az egyes fejezetek az „igazi” individualizmus koncepciójára felfűzve mutatták volna be, Assisi Szent Ferencben, Dantében és Giottoiban modellezve, a kereszténység (Fülepnél mindig következetesen: „kereszténység”) és a kultúra viszonyát. Fülep definitív, a keresztény individualizmus lényegének meghatározására tett kísérletei több verzióban is fennmaradtak. Az egyik legkidolgozottabb és a tervezett könyv másik két főszereplőjét is említő változat, a *San Francesco* fejezet kéziratai között található: „Abban tehát, hogy Krisztus mondta: mindent el kell hagyni s engem követni – nincs az individualizmus lerombolása, ellenkezőleg *kezdeté*, mert *főlszabadítja* az Ént, a lelket. [...] A história igazolja is ezt, mert azok, akik legigazabban tudtak lemondani mindenről, s a leghívebben tudták követni Krisztust, akik legjobban megértették őt, egyúttal a legnagyobb egyéniségek is, mint San Francesco – aki egyenesen *kezdeté* az individualizmus új fejlődésének. (Dante, Giotto, renaissance etc.) S ezek nem e követés és Krisztus dacára egyéniségek, hanem kizárólag őáltala, az általa nyert teljes főlszabadulás, magukra találás, erőik koncentrálása és fokozása által.”<sup>15</sup>

Fülep az individualizmus-könyvön még évekig, a befejezés egyre csekélyebb reményével dolgozott. Pedig egyik 1910-es levelében még arról írt, hogy könyve 1911-ben megjelenik.<sup>16</sup> Nem így történt. 1911 májusában a jó barát, Gyenes Viktor is megkérdezte: „Dante, Giotto készülnek-e?”<sup>17</sup> Fülep Gyenesnek dedikálta – valószínűleg a Firenzében töltött közös hetek emlékére – *Az emlékezés* tanulmányt. Gyenes a levélben erre reagált („már kb. 2 hét óta készülődöm neked megírni, hogy az Emlékezés... nagyon-nagyon

11 FÜLEP Lajos: „A „Storia di Cristo” szerzőjéről (1925). In: Uő: *Egybegyűjtött íráskorok*. III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1998. 278. (Kiemelés tőlem – G. F.)

12 Lukács György Popper Leónak ([Firenze, 1910.] december 9.). In: *Dialógus a művészetről* 1993. (ld. 3. j.) 368.

13 Egy korábbi tanulmányomban bővebben foglalkoztam a kötettel és a Dante fejezettel: GOSZTONYI Ferenc: Fülep Lajos Dantéja. In: „*Elhallgatom, hogy rájöhet magadtól*”. Az Isteni színjáték forrásai és hatása. Szerk. DRASKÓCZY Eszter–ERTL Péter–PÁL József. Szeged, Szegedi

Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2016. 259–278.

14 Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek (Striano Ronta, [1909. július 9.]). In: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 148.

15 FÜLEP Lajos: [San Francesco]. In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 468–469. (Kiemelések az eredetiben.)

16 Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek [Firenze, 1910. január vagy október 18.]. In: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 152.

17 Gyenes Viktor Fülep Lajosnak (Nagybecskerek 1911. május 24.). In: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 234.

büszkévé tett rád”).<sup>18</sup> Leveléből ugyanakkor közvetve az is kiderül, hogy Fülep 1910-ben, *Az emlékezésen* és az individualizmus-köteten, nyilván kisebb-nagyobb megszakításokkal, de egy időben, párhuzamosan dolgozott.

A könyv végül sosem jelent meg. A külön-külön is kötetnyi Dante- és San Francesco-fejezettöredékeket 1995-ben Tímár Árpád adta ki a kéziratos hagyaték-ból, Fülep egybegyűjtött írásainak második kötetében. A Giotto-fejezetből, mai tudásunk szerint, nem maradt fenn semmi.

#### 4. A kölcsönös megvilágításról

Annak, hogy *Az emlékezés* mikor, milyen nagyobb munka közben íródott, jelentősége van. Jóllehet ennek következményei – és főképp: nyomai – nem is annyira az 1911-ben megjelent szövegben, mint inkább az előzményben, az előkészítő jegyzetekben mutatkoznak meg. Helyesebben: *Az emlékezés* szövegének és az individualizmus-kötet töredékeinek az ismeretében, e kettő elemeit, az *Esztétikai dolgokban* egymásból következő, egymást kölcsönösen feltételező, szinte szétválaszthatatlan, koncepcionális egységben ismerjük (újra) fel.

##### 4.1. „Antinaturalizmus” (1.)

Talán megkockáztatható a kijelentés, miszerint *Az emlékezést* tárgyaló szakirodalomban a teljes joggal nagyra értékelt Croce-bírálat intenzitása és érvényessége, illetve a Bergson-citátumokra irányuló figyelem némileg elfedte a tanulmány rendkívül rétegzett, és tegyük hozzá: nem csekély olvasói erőfeszítést igénylően „bonyolult” szövegének fő célját és témáját: a „forma problémájaként” megértett művészet, illetve a perspektíván tágítva: „a művészet metafizikai jelentőségének kérdését”.<sup>19</sup> Pedig *Az emlékezés* – művészettörténeti szempontból legalábbis – főképp ebből az alapállásból értelmezhető, illetve értelmezendő. *Az emlékezés* ugyanis – véleményem szerint – Fülep antinaturalista metafizikai esztétikájának a „prolegomena”-ja, a művészet (végül kifejtetlenül maradt) metafizikai jelentőségének kérdésére végig tekintettel levő, pszichológiai megalapozása.<sup>20</sup>

De ne szaladjunk ennyire előre. Az összefonódó szálak felfejtését, szétszalazását talán érdemes *Az emlékezés* egyik leghíresebb és művészettörténeti szempontból is a legjobban értelmezhető kijelentésének vizsgálatával kezdeni. A sokszor hivatkozott idézetből kiderül, hogy Fülep 1910–1911-ben is a (kortárs) művészet problémáiból indult ki. 1906-os párizsi művészeti élményei óta (Cézanne, Gauguin) következetesen antinaturalista, illetve antiimpresszionista álláspontot képviselt. Az impresszionizmust megtagadó Gauguinben és főképp Cézanne-ban a jövő, az eljövendő új stílus és világnézet hírnökeit ünnepelte.

Ugyanebből a művészeti-világnézeti pozícióból beszélt 1911-ben is. *Az emlékezésben* elfoglalt álláspontja e tekintetben is egyértelmű. Nem lehet ugyanis nem figyelni arra, bármennyire is szakszerű és találó a Croce-kritika, és jól megalapozott a vele szembeállított emlékezésteória, hogy Fülep a gondolatmenete abszolút csúcspontján *kilépett* a tudományos beszéd megszokott, adatoló, érvelő kereteiből, amikor hallgatói és olvasói előtt, mintegy végső kegyelemdőfésként, „leleplezte”: az impresszionizmus művészetfilozófusaként és -filozófiájaként azonosította Crocét és esztétikai rendszerét. Fülep szerint ugyanis: „Az esztétikák, mint a teóriák általában, nem előzik meg, hanem követik az élet mozgalmait. Croce esztétikája is harminc év előtt virágzott művészi mozgalomnak késői epilógusa: az impresszionizmusé. Csakugyan az »impresszió« szó fordul elő leggyakrabban könyvének lapjain. Az impresszionizmus kiirtotta a művészet formáit, nem tűrvén meg mást, mint az impressziót s azonmód kifejezését, továbbá a komplementer színek optikai receptjét, s a neoimpresszionizmus dilettantizmusában lyukadt ki s múlt ki – Monet-től jövet megérkezvén Signac, Lucie, Cross stb.-hez a piktúrában. Medardo Rossóhoz és másokhoz a szobrászatban. Nagyon múlandó s esendő művészet, s ilyen az esztétika is, mely az övéihez hasonló elvekre épül.”<sup>21</sup> Fülep, aki 1906–1907-ben több Gauguin- és Cézanne-cikket is publikált, illetve 1908-ban megírta az itáliai évek első programadó esszéjét, az *Új művészi stílust*,<sup>22</sup> a folytatásban már a kiutat is bemutathatta: „Az említett művészek után azonban volt alkalmunk megismerni azokat, akiknek művészete megtagadása az impresszionizmusnak s a vele rokon esztétikának, akiknek művészete az antikokéval azonos elveket vall magáénak – Cézanne-ra, Gauguinre,

<sup>18</sup> Uo. 233.

<sup>19</sup> FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 125. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>20</sup> A probléma rövid felvetése *Az emlékezés* legvégén: FÜLEP 1911. (ld. 1. j.)

<sup>21</sup> 151–152. (*A művészet metafizikai jelentősége.*)

<sup>22</sup> FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 135–136.

<sup>22</sup> Az összefüggésekhez: GOSZTONYI 2016. (ld. 13. j.)

Maillolra és Maréesra gondolok. Az ő művészetük újra visszahelyezte örökükbe a formákat, amelyekkel minden esztétikának számot kell vetnie, ha azt akarja, hogy köze legyen a művészethez, s nem akar az ürességben aláhullani.”<sup>23</sup> Hasonló névsort és érvelést találunk, természetesen Croce és Bergson említése nélkül, Fülep 1910-es Rippl-Rónai-cikkében is.<sup>24</sup>

A már említett „esztétikaírói” szereptípusra visszautalva érthető, hogy Fülep ebben az új, az impresszionizmus utáni művészetre épülő, nem naturalista, hanem „természetellenes”: „szimbolista”,<sup>25</sup> új esztétika, illetve művészetfilozófia kidolgozásában részt kívánt venni. (Mint ahogy a „művészetfilozófia” is mint életfeladat – természetesen az évtizedek során jelentős változásokkal – mindvégig megmaradt.) Ezt bizonyítják Fülep beszédes magyarázatai és szóhasználata is. Fülep tulajdonképpen az impressziót „azonmód kifejező” intuícióval szembeállított, emlékezesalapú művészi kifejezésben is – a művészi teremtés módját és eredményét egyszerre értve rajta – a naturalista (impresszionista) – anti-naturalista (antiimpresszionista) ellentétpárokat, sőt: művésztípusokat modellezte. Fülep a „magasabb rendű” művészetet is az emlékezésből vezette le: „Az emlékezés magyarázza meg a művészet leglényegesebb tényezőjét, a formát, s a forma teremtését, a kompozíciót.”<sup>26</sup> Beszédes, ahogy az idézet folytatásában tulajdonképpen az emlékezés folyamatát is az impresszionista „atmoszféra” és „káosz” elleni küzdelemként, az abból való szabadulásként írta le: „végül a figura kontúrjait feloldó s beléje áradó atmoszféra ellen való erőfeszítéssel megkonstruáljuk az egész alakot oly módon, hogy a káoszt mindjobban lehántjuk, letisztítjuk róla [...]”<sup>27</sup>

Ebben a jóval általánosabb összefüggésben Fülep számára Croce alakja, esztétikája és intuícióelmélete is inkább csak ürügy, „lokális” aktualitás volt, akin, illetve amelyen mint *médiumon* keresztül, a firenzei kö-

zegeben (tartós ott-tartózkodásra berendezkedve), elmondhatta, illetve újrafogalmazhatta az őt Párizs (1906) óta foglalkoztató művészeti, művészetfilozófiai gondolatokat. Ezzel is magyarázható, hogy Fülep nem elégedett meg Croce „szakszerű” kritikájával, hanem az *Esztétikát*, az intuícióelméletet bírálva, valójában az impresszionizmust és annak (önkényesen kijelölt) esztétikáját diszkreditálta. Az olasz nyelvű előadást követő vitában részt vevő filozófus, Giorgio Fano jól érzékelt e beállítási tendenciózusságát, és szövé is tette: „Fülep nem Crocét győzte le, hanem a maga által alkotott kicsavart képzetet. Mintha csak azt mondaná, hogy az *Estetica* csupán az impresszionizmus néven közismert művészeti mozgalom elméleti összefoglalása!”<sup>28</sup> Fano megérezte, ha Fülep *image*- és pozícióteremtő szándékait nem is feltétlenül értette, hogy itt, ebben a számára bizarr egybemosásban állt az előadás lényege és célja.

Az *Esztétikai dolgok*ban minderről, az impresszionizmussal kapcsolatos problémákról további, konkrétabb példákat is találunk. Fülep 1906-ban, Párizsban írt cikkeiben elemezte először „primitívként”, Giotto analógiájára, Cézanne-t.<sup>29</sup> A firenzei füzetben egy fontos, új elemmel gazdagítva, már az emlékezteória összefüggésében, visszatért ehhez az elképzeléshez. Jegyzetei lelegején rögzítette, miszerint „a primitív rajz mindig csak kontúr, mert az a legminimálisabb eszközökkel fejezi ki egy figurának egységes voltát”.<sup>30</sup> Majd jóval később, nevesítve, Cézanne-ra és bergsoni fogalmakra („souvenir-image”, „image-souvenir”) hivatkozva konkretizálta is ezt: „Cézanne-nál – primitív – erősen látni az emlékkép működését a kontúrokból, épp ellentéte az impresszionistáknak.”<sup>31</sup> De a füzet fejtegetései szerint a „régiek” lokális színei is az emlékezés kontextusában múlják felül az impresszionisták „pillanatnyi” megoldásait: „A régiek lokális színei. Az emlékezet éppen azokra emlékezik és nem a reflexekre, núánszokra stb.”<sup>32</sup> Fülep

23 FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 136.

24 FÜLEP Lajos: Rippl-Rónai József. In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 121.

25 Vö. FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 139: „a kifejezés sohasem azonos a lelkiállapot közvetlen intuíciójával, nem fűdi azt teljesen, hanem legföljebb egy részét adja vissza, helyesebben annak összefoglalása, szintézise, szimbóluma, jelképe.” (Kiemelés az eredetiben.) Illetve vö. még *Esztétikai dolgok* I. 2017. 238–239: „A szó az a költészetben, ami a vonal a képzőművészetben. A legkarakterisztikusabbnak fogalmi absztrakciója, [absztrakció – ez a lehetővé tevője a művészi tevékenységnek; mindkettő természetellenes, szimbolikus. Komplex dolgokat a legvégsőre egyszerűsíteni, a legkarakterisztikusabbra. (A vonal leírja, a szó – mint fogalmat, mely kivonata a legjellemzőbbnek, legáltalánosabbnak – magában rejti.)” (Kiemelés az eredetiben.) A { jel egy, az idézett résznél hosszabb betoldás kezdete. Fülep elképzelései naturalizmusról és antinaturalizmusról (szimbolizmusról), végső soron Albert

Aurier *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin* (1891) című szimbolista „manifesztumára” vezethetők vissza. Fülep az Aurier-szöveg egy részét lefordította. Vö. GOSZTONVÍ Ferenc: A szimbolista Fülep (II.). Legyen Ön is szimbolista!, avagy „Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin”. *Enigma*, 16. 2009. 61. sz. 30–43.

26 FÜLEP 1911. (ld. 1. j.) 142.

27 Uo.

28 FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 595.

29 Vö. GOSZTONVÍ Ferenc: A magyar Cézanne-recepció korai történetéből: Fülep és Popper (1906–10). In: *Cézanne és a múlt. Hagyomány és alkotóerő*. Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 179–190.

30 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 235. (Kiemelés az eredetiben.)

31 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 252.

32 Uo.



az *Esztétikai dolgok*ban, az előbbiekkal összhangban, az emlékezésből levezetett, *formáló*, antinaturalista művész ellentétéként a naturalista (impresszionista) művésztypust is körülírta: „A naturalista (s az impresszionista) az a művész, aki nem tud emlékezni, hanem mindent azon mód vesz, ahogy előtte van: nem tudja eltávolítani magától.”<sup>33</sup>

#### 4.2. „Antinaturalizmus” (2.)

Az *Esztétikai dolgok* szövegfolyama is az antinaturalizmus tárgyalásával kezdődik. Füleppel, mintegy felütésképpen a relief problémájából vezette le a „nem természetes” művészet kérdését: „A tisztán kétdimenziós geometria, az, hogy el tudunk képzelni embereket, akik kizárólag két dimenzióban mozognak, teszi lehetővé a relief létrejöttét. [...] Tehát a művészet már csírájában állásfoglalás a természettel szemben.”<sup>34</sup> A folytatásban a (kortárs) konklúzió is egyértelmű: „csak művészietlen időkben lehet jelszó a naturalizmus, mint végcél.”<sup>35</sup>

A reliefből elindított gondolatmenetet a művészet metafizikai összefüggéseinek kérdéseit felvető bejegyzések követték. Az egyidejű szövegek összetartozására, egymást kölcsönösen megvilágító kapcsolataira jó példa a következő idézet. A firenzei füzetben Fülepp már evidenciaként kezelte az ilyen és ehhez hasonló kijelentéseket, nem fejtette ki a magyarázat híján meglehetősen talányos utalásokat: „A művészet, mint a vallás, imperszonálissá válása az individuumnak, megváltása önmagának önmagától. A művészet és a vallás nem zárják ki egymást. Eredetük közös.”<sup>36</sup> A gondolatmenethez – az eredeti kéziratban „megcsillagozva” – kérdések is tartoztak: „A teljes differenciálódás vajon javunkra válik?” Majd ezt követte az 1906-os párizsi út után mindenhozza befurakodó kérdés, így, zárójelben: „(Cézanne-ban nincs-e vallás?)”<sup>37</sup> A homályos részek magyarázatáért az individualizmus-kötet fejezettörédekéhez érdemes fordulni. Már csak azért is, mert az előbbieket követő levezetésben Fülepp – művészeti kontextusban – Assisi Szent Ferencet is szóba hozta: „Az, hogy Krisztus vagy San Francesco nem voltak művészek, vagy a művészet hívei, nem mond semmit: bennük is perszonálissá vált a világ, de nem esztétikailag hajtott ki belőlük. *De a világ-*

*nak ez a perszonálissá válása olyan volt – a természetnek olyan legyőzése –, hogy abból később művészet támadhatott.”*<sup>38</sup>

Mit jelent, hogyan értendő mindez? Fülepp az individualizmus-kötetben – a reliefalap analógiájára – dolgozta ki a főszereplőkhöz igazított *speciális*: a metafizikai alapot jelentő „háttér” fogalmát. A San Francesco-kéziratokban olvasható az egyik összefoglaló megjegyzése: „A keresztyénség szerint: minden emberi léleknek végtelen és örök háttére van: Isten lelke. Minden emberi akaratnak és hatalomnak végtelen és örök háttére van: Isten akarata és hatalma. Minden emberi szeretetnek végtelen és örök háttére van: Istené. Minden emberi szenvedésnek végtelen és örök háttére van: Krisztusé. Minden emberi egyéniségnek végtelen háttére van: Krisztusé. Krisztusnak végtelen és örök háttére van: Isten.”<sup>39</sup>

A következőkben azt mutatom be, hogy mi következik mindebből a művészetre nézve. Ugyancsak a San Francesco-törédekben olvasható a következő levezetés: „Krisztusnál egy személyes esetből válik általános; a vallás személyes dolgok összessége. Ugyanígy személyes dolgok összessége a stílus a művészetben. Személyes dolgok, melyek személytelenné válnak. Ilyen személyes dolgokból vált háttér: architektúra. De mivel a stílusban személyes dolgok váltak személytelenné, azért a stílus eleven dolog, nem személytelen általánosság – fejlődésképes, hajlékony – szabadság. A stílus a legnagyobb szabadság – mert aki a stílusban tud mozogni, egyszerre mozog személyes és személytelen dolgokban.” Majd mindezt, *speciális* „háttérüket” is meghatározva, a tervezett kötet két másik: művész főszereplőjére alkalmazva is megfogalmazta: „Giotto személytelen háttére: személyes tapasztalatok: stílus, architektúra. Dante személytelen háttére: *lélek mint olyan – absztrakt lélek.*”<sup>40</sup>

Fülepp egyik legfontosabb, így például Az emlékezés tanulmány jegyzeteiben is hivatkozott, másutt csak a szóhasználatból kikövetkeztethető forrása – a relief problémája esetében is – a szobrász-teoretikus Adolf Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (A forma problémája a képzőművészetben, 1893) című könyve volt. Hildebrand 1901-ben könyve harmadik kiadásához írt egy új előszót, amely minden későbbi kiadásban is megjelent.<sup>41</sup> Ebben az új, nagyon gyorsan

33 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 242.

34 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 234.

35 Uo.

36 Uo. (Kiemelés tőlem – G. F.)

37 Uo.

38 Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

39 [San Francesco]. In: FÜLEPP 1995. (ld. 1. j.) 506.

40 [San Francesco]. In: FÜLEPP 1995. (ld. 1. j.) 505. (Kiemelés az eredetiben.) A Dantéra vonatkozó *speciális* „háttér” értelmezéséhez: GOSZTONYI 2016. (ld. 13. j.)

41 Adolf HILDEBRAND: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Dritte

ismertté vált és hivatkozott bevezetőben találjuk meg az „architektúrát” (az „architektonikust”) és a stílust, az előbb idézeteket és a még ezután következőket is megvilágító jelentésben. Ezt a könyvet és bevezetőjét tekinthetjük az „architektúra mint háttér” esetében Fülep közvetlen, inspiráló forrásának, gondolatmenete kiindulópontjának. Hildebrand szerint ugyanis „Az architektonikus alakítás az, ami a természet művészi kutatásából magasabb rendű műalkotást teremt. Az tehát, amit az imitativ szóval jelöltünk, magából a természetből vett formavilágot ábrázol, mely csak architektonikus átdolgozásában válik teljes műalkotássá. Ezzel lép csak be szobrászat és festészet a minden művészetek közös légkörébe, a pusztá naturalizmus világából az igazi művészet világába.” Pár sorral korábban pedig, hogy az esetleges félreértéseket elkerülje, jó előre leszögezte, hogy amikor „architektonikusról” beszél, nem „az architektúra szó rendes speciális” jelentésére gondol.<sup>42</sup>

#### 4.3. Giotto

Az eddigiekből, illetve az *Esztétikai dolgok* egyik hosszabb passzusának segítségével az individualizmus-kötet „elveszett” Giotto-fejezetének a „rekonstrukciója” is megkísérelhető, mert, mint látni fogjuk, a tervezett kötet és a firenzei füzet Giottót érintő elképzelései teljesen megegyeznek, így a bővebben kifejtett utóbbiból az elveszett és csak elszórt utalásokból ismert előbbire, illetve annak alapkonceptiójára is következtethetünk.

Fülepet Giotto művészete már Firenze előtt is érdekelte. (Korábban már utaltam az 1906-os párizsi cikkekben megjelenő Cézanne–Giotto-párhuzamra.) Fülep Olaszországba érkezve is Giottóval kezdett először intenzívebben foglalkozni. 1908 novemberében ekképp összegezte első firenzei évének eredményeit: „Az én firenzei tanulmányimnak első fázisa jelenleg a vége felé közeledik, [...]. Firenzén kívül tanulmányaim főhelye Ravenna, Perugia és Assisi volt, s az utóbbi helyen végleg kikerekítettem stúdiumaimat, melyekre könyvem Giotto-fejezetéhez szükségem volt. Azt hiszem, a Cimabue és Giotto-fölfogás tisztázásához néhány új szemponttal fogok hozzájárulhatni. Azt hiszem egyáltalán, hogy az assisi két S. Francesco templomban sikerült egy pár ho-

mályos és kétes dolgot tisztáznom.”<sup>43</sup> A kéziratok híján természetesen nem tudhatunk semmi bizonyosat afelől, hogy az előbbi utalások mire vonatkozhattak. Egy 1910-es feljegyzésében Adolfo Venturi és Henry Thode assisi attribúcióit bírálta.<sup>44</sup> Fülep azonban nem foglalkozott sem ekkoriban, sem később attribúciós kérdésekkel. A fennmaradt firenzei feljegyzésekből azonban talán mégis kiolvasható, hogy Fülep mire gondolhatott, amikor úgy vélte, hogy hozzá tud járulni a „Cimabue és Giotto-fölfogás”, az Assisi-kérdés tisztázásához.

Az *Esztétikai dolgok*ban található az alábbi, alapvetően hildebrandi alapú, de az „individuum”-könyv tanulságait (a „háttérrel”) is tartalmazó fejtegetések, melyekből a Giottót – és a Giotto-fejezet rekonstrukcióját – érintő konklúzió miatt, hosszabban idézek: „Minden művészi kép vagy szobor utal az *architektúrára*, mint az általános és legkevésbé naturalisztikus valamire, mint a természet leghatározottabb fölülmulására. *Minél naturalisztikusabb egy kép vagy szobor, annál több szüksége van arra, hogy architektúra legyen benne.* (Az architektúra az az általános, ahova minden egyéni dolognak el kell érkezni, az az abszolút, amivé minden relatív dolognak át kell alakulnia.) A korai dolgoknak (ducento, trecento; korai görög dolgok) még nincs olyan szükségük architektúrára, ott még az architektúra inkább külsőség – képek berámázása, beosztása; vagy figurák, mint oszlopok, Chartres –, mert ezekben úgyszintén meg a széjjel hullás veszélye, ezekben megvan a stílus ereje és általánossága, mint gerinc, s az ember előttük úgysem gondol a természetre, nem jutna eszébe őket a természettel mérni; később azonban mind több szüksége van az architektúrára; s minden igazi művészi fejlődés ebben az irányban történik: görögök, renaissance. A művészet önmaga gondoskodik arról, hogy egy mezőre ne kerüljön a természettel. (A bizonyítéka a mai művészetlen időnek az architektúra hiánya.)”<sup>45</sup> A levezetés végére pedig épp egy Giottót érintő tanulság mint *példa* maradt: „Giottónak már architektonikusabbnak kell lennie, mint Cimabuénak, mivel naturalisztikusabb.”<sup>46</sup> Valószínű, hogy ilyesmikre vagy pont erre gondolt Fülep, amikor az idézett 1908. novemberi levelében arról írt, hogy tervezett könyve Giotto-fejezetében új szempontokkal járulhat hozzá a vitás kérdések megoldásához. (Mint ahogy azt sem lehet kizárni, hogy Fülep, a Giotto-szak-

verbesserte Auflage. Strassburg, Heitz & Mündel, 1901. Magyar fordítása: Uő: *A forma problémája a képzőművészetben*. Ford. WILDE János. Budapest, Politzer Zsigmond és Fia Könyvkereskedése, 1910.

42 HILDEBRAND 1910. (ld. 41. j.) 5–6. Vö. HILDEBRAND 1901. (ld. 41. j.) 6.

43 Fülep Lajos Koronghi Lippich Eleknek [Firenze, 1908. november 30.].

In: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 128–129. (Kiemelés az eredetiben.)

44 Fülep 1910-es kéziratok feljegyzései idézve: FÜLEP 1990. (ld. 4. j.) 125. 4. jegyzet.

45 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 238. (Kiemelések az eredetiben.)

46 Uo.

irodalom említett kritikájához kapcsolódva, egy ideig hitt abban, hogy ezek a felismerései az assisi attribúciós vitákban is hasznosíthatóak lesznek.)

Mindenesetre Fülepet ezek az elképzelések vezették képzeletben vissza egy újabb esszéje fejtegetéseinek csúcspontjára (*Mai vallásos művészet*, 1913), az Accademia termeibe, hogy ott összehasonlítsa Cimabue és a műveinek növekvő „naturalizmusa” miatt szükségszerűen „architektonikusabb” Giotto *Maestà*-it: „Ah, az a Giotto-Madonna a firenzei Accademiában mily masszív a mellette lévő Cimabue-Madonnához képest – mily jólesik most rá gondolni!”<sup>47</sup> Nem von le semmit a személyes élmény hiteléből, de a jelenet „eredetije”, akár tudatosult ez 1913-ban Fülepből, akár nem, Berenson Firenze-könyvében olvasható.<sup>48</sup>

#### 4.4. „Szintézis” (egy példa)

Önmagában sem érdektelen Fülep Hildebrand-recepciójának és a belőle fakadó következményeknek a vizsgálata. De 1910 körül ennél izgalmasabb és részben a szobrász-teoretikust is érintő összefüggéseket találhatunk Fülep szövegeiben. Az eddig követett szálak ugyanis az *Esztétikai dolgok* egyik, szempontunkból különösen érdekes gondolatmenetében találkoztak. Nem sokkal az idézett, Giotto és az „architektúra” összefüggéseit tárgyaló rész után a jegyzetek, töredékek szóincse is átalakult. A Fülep által használt nyelvet ettől fogva, legalábbis részben – akárcsak az 1911-ben publikált szövegben –, már a szavak szintjén is átszőtték a bergsoni referenciák. Az eddig elmondottak egyfajta „szintéziseként” is értékelhető, ahogy a most következő citátumban Hildebrand sajátos, antinaturalista „architektúrája”, amely, mint láttuk, az „igazi” individualizmus koncepció szerint a Giotto mögötti személytelen „háttér” adja, a firenzei füzet egyik bejegyzésében, Az *emlékezés* (vagy: az *Idő és örökkévalóság*) kontextusában új, speciális: bergsoni olvasatot kapott: „Az összes művészeteknek két határuk van: az egyik az abszolút, a tiszta végbemenés (durée pure) a zene; a másik az abszolút, a tiszta tér: az építészet. E kettő közt játszódik le költészet és képzőművészet. Az építészet, mint kizárólag tér, sík és vonal a metafizikai háttere minden képzőművészeti tevékeny-

ségnek; belőle szakadt ki mindenik s valamit mindenik megőrzött eredetéből. Az építészet a végbemenéstelen tér; a zene a tértelen végbemenés. E kettő kombinációja egyfelől a költészet, másfelől a képzőművészet.”<sup>49</sup>

Fontos a (metafizikai) „háttérrel” kapcsolatos elemzések lezárásaképp azt is megemlíteni, hogy Fülep az egyik, a firenzei jegyzetfüzet lapjain megőrzött gondolatmenetében magát az emlékezést is „háttérként” írta le: „<A művészet eredete az emlékezés. A jelenből nem születik a művészet. Hanem abból az erőfeszítésből, mellyel az ember látott, megélt dolgokat vissza akar hívni, s hogy megjelenítse magának, fixírozza, lerajzolja magának, megmintázza, éneklí stb. Éppen ezért fogalmi a művészet eredete s nem intuitív.> Az intuáció csak a fogalmon (és emlékezésen) mint háttéren szület-  
hetik meg: meghaladja, de föl is tételezi a fogalmat.”<sup>50</sup>

### 5. Idő és/vagy örökkévalóság

Az *emlékezés* tanulmányt lezáró metafizikai fejezet terjedelme mindössze néhány bekezdés. Fülep későbbre ígérte, jöhetett ezt tartotta munkája lényegének, A *művészet metafizikai jelentősége* című rész bővebb kifejtését. Fülep a zárlatra tartogatta a már többször említett szereptípusnak megfelelő összefoglalóját is. Először a „szépet” definiálta: „a szép valamely jelenség formájának örökkévalóság-jellege”.<sup>51</sup> Majd az „esztétikát”: „Az örök formáknak ezt a jelenségvilágát a művészet teremti meg az örök ideavilág mellé. Így egészíti ki a művészet a filozófiát és vallást, s csak ebben a hármasságában válik teljessé az emberi szellem ideális világa. Annak a filozófiának, mely az örökformájú jelenségekkel foglalkozik, neve esztétika.”<sup>52</sup> Majd a „metafizikai jelentőség” kérdésére is – legalább utalásszerű – választ adott: „A művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás.”<sup>53</sup> Láttuk, hogy Fülep szándékai szerint e három összetartozó együtt tárgyalása programszerűen az individualizmus-kötetben valósult volna meg.

Az 1910 körüli évek, a tervek ellenére, sok szempontból átmenetinek bizonyultak. Nemcsak a tervezett

47 FÜLEP Lajos: *Mai vallásos művészet* (Montecassinói följegyzések). In: FÜLEP 1995. (Id. 1. j.) 182.

48 Vö. Bernhard BERENSON: *The Florentine Painters of the Renaissance*. New York–London, G. P. Putnam’s Sons, 1896. 13–14. Nincs ebben sem ellentmondás: Berensonra nagy hatást gyakorolt teoretikusként Hildebrand, akit Firenzében személyesen is megismert.

49 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 238. (Kiemelések az eredetiben, a „metafizikai

háttér” kiemelése tőlem – G. F.)

50 *Esztétikai dolgok* I. 2017. 241. (Kiemelés tőlem – G. F.) A <> jelek közötti rész az eredeti kéziratban áthúzva.

51 FÜLEP 1911. (Id. 1. j.) 152. (Kiemelés az eredetiben.)

52 Uo.

53 Uo.

könyvek nem készültek el, de a művészetre irányuló kérdésfeltevés is részben módosult. Bergson filozófiájának megismerése, az „idő” filozófiai problémája, e tekintetben is döntőnek bizonyult. Fülep talán legkedvesebb szerzőjéről, Dantéről írta: „Dante, ki »az emberi dolgoktól az isteniekhez, az időtől az örökkévalósághoz, Firenzétől az igaz és szent sereghez tért meg«, bámulattal telik el a paradicsom gyönyörűségeinek láttára.”<sup>54</sup> Fülep, ha nem is az ellenkező utat járta be, de a kettőt, az időt és az örökkévalóságot, saját céljaira tekintettel, kísérletet téve együtt látásukra, szintetizálta. Ebből következett, többek között, a *Magyar művészet* (1923) egyik korrelációja is. Az idő, a „tartam” filozófiai tapasztalata ugyanakkor a történeti magyarázat szükségességét is

felvetette. Nem kizárólagosan, csak mint az érem egyik oldala. A művészetfilozófiát felváltották a „művészet-történet-filozófiai gondolatok”.<sup>55</sup> De ez már egy következő történet.

Gosztonyi Ferenc  
művészettörténész  
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet  
gosztonyi.ferenc@gmail.com

54 FÜLEP Lajos: Dante. In: FÜLEP 1995. (ld. 1. j.) 264. Vö. *Isteni színjáték, Paradicsom*, XXXI. 37–40.

55 Vö. FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, Athenaeum R. T., 1923. 14.

## "Issues of aesthetics"

*Some remarks on the context of Lajos Fülep's essay Memory in Artistic Creation (1911)*

Lajos Fülep (1885-1970) was perhaps the most important Hungarian art critic of the first two decades of the 20<sup>th</sup> century. He was one of the first in East Central Europe to recognize the significance of the art of Cézanne and Gauguin. Fülep first met Cézanne's works in Paris in 1906 in the Salon d'automne. As a result of this experience, his theoretical position became definitely anti-naturalist and anti-impressionist. In Impressionism he not only saw a style but rather a world view. From 1907 to 1914 Fülep lived in Italy, until 1913 in Florence and then in Rome. His stay was supported by a scholarship from the Hungarian State. During these years he became interested in philosophy, aesthetics and art history. According to his own biographical notes Fülep took a religious turn in late 1907 and early 1908. During his stay in Florence he worked on a volume of essays. This book would have dealt with the problem of individualism and style, but it finally never appeared. Fülep planned three main chapters: *San Francesco*, *Dante*, *Giotto*, but only the fragments of two chapters have survived (*San Francesco*, *Dante*). His thesis was that contrary to contemporary individualism (criticized by Fülep) the "true individualism" of the Middle Ages had religious "metaphysical background". His examples were the protagonists of his book: Saint Francis of Assisi, Dante and Giotto. In 1911 Fülep co-edited with Georg Lukács and Sándor Hevesi a philosophy journal entitled *A Szellem* (*The Spirit*). The subtitle was: *Metaphysics, ethics, religion, philosophy, aesthetics*. Fülep was also a member of the *Biblioteca Filosofica* in Florence. There he gave two lectures in Italian: *Nietzsche* in 1910 and *La memoria nella creazione artistica* in 1911. *La memoria* appeared in the *Bollettino della Biblioteca Filosofica* in the same year. The Hungarian version of the paper, *Az emlékezés a művészi alkotásban*

(*Memory in Artistic Creation*) was also published in 1911, in the first issue of *A Szellem*. In this essay, before presenting his own theory, Fülep sharply criticized Croce's aesthetics. Instead of Croce's theory of "intuition", Fülep emphasized the fundamental role of "memory" in artistic creation. Fülep named Croce's system as the "late epilogue" of Impressionism. He rejected Croce's *Estetica*, but referred repeatedly and positively to Bergson's books (e.g. *Essai sur les données immédiates de la conscience* and *Matière et mémoire*). In the struggle against impressionist aesthetics Fülep's other important source was the book of the sculptor-theoretician Adolf Hildebrand (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*). According to Fülep's plans, he wanted to be the art philosopher of a new anti-impressionist aesthetics. In the present issue of *Ars Hungarica*, a new Fülep text, edited by Árpád Tímár, appears for the first time. This previously unpublished manuscript, a booklet with the inscription "Esztétikai dolgok" ("Issues of aesthetics"), contains Fülep's preparatory notes for *Memory in Artistic Creation*. The present paper aims to reconstruct the "original" context of the *Memory* essay with the help of this new source. In my opinion, almost all of Fülep's texts written in Italy were based on three basic problems: the questions of the "metaphysical background", anti-naturalism and the issue of the "true individualism".

Ferenc Gosztonyi  
art historian  
Eötvös Loránd University, Institute of Art History  
gosztonyi.ferenc@gmail.com

### TÁRGYSZAVAK

Fülep Lajos, Benedetto Croce, Henri Bergson, tudománytörténet

### KEYWORDS

Lajos Fülep, Benedetto Croce, Henri Bergson, art historiography

## Kassák Lajos első kiállítása (1924)

Kassák Lajos bécsi emigrációjában, 1920–1921 telén kezdett intenzíven a geometrikus absztrakció lehetőségeivel foglalkozni.<sup>1</sup> A berlini *Der Sturm* absztrakt expresszionizmusa, a dada (elsődlegesen Kurt Schwitters és Hans Arp) és a korai orosz konstruktív absztrakció hatásaiból építkező kísérleteinek eredményét képarchitektúrának nevezte el.<sup>2</sup> Kassák rövidesen a MA vizualitását is alárendelte az új formanyelvnek, absztrakt kompozícióit pedig nemzetközi kapcsolatépítésének eszközeként is gyakran alkalmazta.<sup>3</sup> A MA a nemzetközi konstruktivizmus egyik meghatározó folyóirata, Kassák pedig az irányzat megkerülhetetlen művésze lett az 1920-as évek első felében. 1922 novemberében Kassák Berlinben, a Galerie Der Sturmiban tartott előadást,<sup>4</sup> metszeteit az antwerpeni *Ça Ira!* folyóirat által szervezett kiállításon is bemutatták 1923-ban.<sup>5</sup> A sikerek ellenére Kassák első önálló kiállítására csak 1924-ben került sor, Bécsben.<sup>6</sup> Jelen tanulmány célja a kiállítás létrejöttének, a bemutatott műveknek, illetve a kiállítás kortárs recepciójának és utóéletének feldolgozása.

### Egy visszaemlékezés és kontextusa

#### Önarckép – háttérrel

A tárlatról egyetlen korabeli autográf említés ismert. Simon Jolánnak írt egyik levelében említette meg kiállítását, méghozzá egy rosszul sikerült fotográfia kapcsán: „itt mellékelem a kritikákat és a fényképet a kiállításomról. Nem jól sikerült, de mégis mutat valamit” – írta Kassák.<sup>7</sup> Bécsi és berlini kiállításáról nem találunk további leírást; Kassák legközelebb mintegy negyven évvel később, *Önarckép – háttérrel* címmel a *Kortárs* folyóiratban publikált önértelmező, részben apologetikus írásában említette kiállításának tényét.<sup>8</sup> Az 1961-es írás Kassák képzőművészeti munkássága hazai és nemzetközi újrafelfedezésének metszéspontjában született. 1957-ben a budapesti Csók István Galériában,<sup>9</sup> 1960-ban pedig Denise René párizsi galériájában rendezett kiállítás-

1 A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-3 kód-számú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. A tanulmány kapcsolódik a Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum NKFIH K-120779 számú projektjéhez. Ezúton köszönöm Passuth Krisztina, Sasvári Edit és Andrási Gábor segítségét és tanácsait.

2 Kassák Lajos: Bortnyik Sándor. In: BORTNYIK Sándor: *Képarchitektúra album*, Wien, MA, 1921. [o. n.]

3 PASSUTH Krisztina: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban, 1919–1926*. Budapest, Corvina, 1974; *Kassák az európai avantgárd mozgalmakban, 1916–1928*. Kiállítási katalógus. Szerk. CSAPLÁR Ferenc. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, 1994; PASSUTH Krisztina: *Tranzit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgárd művészet témaköréből*. Budapest, Új Művészet, 1996; PASSUTH Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig, 1907–1930*. Budapest, Balassi, 1998.

4 N. n.: A Ma-isták első berlini estélye. *Bécsi Magyar Újság*, 1922. november 26. 8.; CSAPLÁR Ferenc: Kassák Lajos Berlinben. In: Uő: *Kassák kőrei*. Budapest, Szépirodalmi, 1987. 14–18.

5 БАЙКАВ Эва: „A műalkotás a rendbe szedett szépség.” A belgiumi és a magyar avantgárd elfelejtett kapcsolatai. *Ars Hungarica*. 28. 2000. 2. sz. 357–377.

6 SZABÓ Júlia: *A magyar aktivizmus művészete, 1915–1927*. Budapest, Corvina, 1982; Oliver BOTAR: Tekinthező-e a Képarchitektúra a szerkesztett relief kiáltványának? In: *Kassák. Kiállítási katalógus*. Szerk. CSAPLÁR Ferenc–GERGELY Mariann–GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1987. 73–77; IVÁNSZKY Ágota: Kassák és a MA körének osztrák kapcsolatai a bécsi emigrációban. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 100. 1996. 3. sz. 294–312.

7 Kassák Lajos levele SIMON Jolánnak. Bécs, 1924. február. Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-lev.-378/10. A levélben hivatkozott kritikák a Kassák Múzeum sajtókiadvány-gyűjteményében találhatók, a kiállításról készült fénykép viszont nem került elő a hagyatékából. A levelet közli: CSAPLÁR Ferenc: Kassák Lajos levelesládájából. *Ex Symposion*, 15. 1979. 165. sz. 2.

8 Kassák Lajos: *Önarckép – háttérrel*. *Kortárs*, 5. 1961. 1. rész. 2. sz. 115–126. 2. rész. 7. sz. 281–291. 3. rész. 10. sz. 590–603. Az idézetek forrása: Kassák Lajos: *Önarckép – háttérrel*. In: Uő: *Csavargók, alkotók. Válogatott irodalmi tanulmányok*. Sajtó alá rendezte FERENCZ Zsuzsa. Budapest, Magvető, 1975. 28–75.

9 Edit SASVÁRI: Resurgence and Rejection: Lajos Kassák's Self-Financed Exhibition in Fényes Adolf Showroom, Budapest. *Acta Historiae*

kat.<sup>10</sup> Az egyre erősödő nemzetközi érdeklődés tudatában Kassák szükségesnek érezte avantgárd korszakának definiálását és (újra)pozicionálását, mindez pedig több szempontból is problematikussá teszi az 1961-es referenciát.<sup>11</sup> Kassák részéről mindenekelőtt avantgárd szellemiségének és gyakorlatának töretlen kontinuitása tematizálódott a szövegben: „1946 után mondhatnám száműztek az irodalomból, [...] elhagyatottan Békásmegyeren éltem [...]. Nem tértem le az »absztrakt« vonalról [...], szeretni akkor is absztraktjaimat szerettem igazán. [...] 1957-ben a Csók Galériában rendeztem kiállításomnak ezek a formalistának mondott képeim adták különlegességét, [...] szép közönségérdeklődés mellett és fanyalgó kritikai elismeréssel”.<sup>12</sup> Ugyanígy párizsi kiállítása kapcsán is a konstruktivista elképzelés töretlenségét hangsúlyozta: „kiállításom [...] bizonyította művészeti szemléletem és gyakorlati munkám korszerűségét. Az az új, amit 1921-ben hoztam, máig betetőződött”.<sup>13</sup>

A bécsi kiállításra vonatkozó részlet vizsgálatát megelőzően mindenképp fontos bemutatni azt a kontextust, amelyben Kassák idézett szövege született. A kontextusnak jelen esetben két aspektusa releváns: a lokális politikai és a nemzetközi művészettörténeti. Kassákot az 1950-es évek második felétől íróként elfogadta ugyan a szocialista kultúrpolitika, absztrakt festészete viszont továbbra is elfogadhatatlan volt, írja Sasvári Edit, hozzátéve, hogy Kassákot „személyes karizmája [...] a magyar szellemi közélet jelentős szereplőjévé tette még idős korában is, [így] a pártvezetés szemében [...] ellenfél is lett”.<sup>14</sup> Nem véletlen, hogy az 1957-es tárlatokat követő felbuzdulásból megrendezni tervezett, és a Képzőművész Szövetség által jóvá is hagyott, 1960-ra tervezett életmű-kiállítását a minisztérium indoklás nélkül leállította.<sup>15</sup> Ugyanez volt a kultúrpolitika szándéka a párizsi kiállítás esetében is: noha Kassák festményei végül kijutottak az országból, az idős művész nem

kapott útlevelet és később „hatásköri túllépés” miatt számonkérték a kiállítás engedélyezésében részt vevő alkalmazottakat, a Magyar Nemzeti Galéria főigazgatója, Pogány Ö. Gábor ellen pedig Aczél György vezetésével indult fegyelmi eljárás.<sup>16</sup>

Kassák párizsi kiállítása megszervezésének alapját Victor Vasarely azon felismerése jelentette, hogy művészetének legitimálásához szüksége van önmaga művészettörténeti pozicionálására. Mivel valódi mestere, a Vasarely által „magyar Bauhausként” aposztrofált Műhely magániskolát az 1930-as években vezető Bortnyik Sándor nemzetközi kontextusban már vállalhatatlannak bizonyult volna, választása Kassákra esett, aki független pozícióját nem adta fel a Rákosi-korszakban. Vasarely részéről „a stíluskontinuitás kívánalma egyenesen következett az 1920-as és az 1960-as évek között folyamatosságot felállító »evolucionista« szemléletből” – írja Imre Györgyi – „a párizsi kereslet [így] főképp a »konstruktivista Kassáknak« szolt”.<sup>17</sup> Ennek következtében Kassák élete utolsó évtizedében újból szinte kizárólag absztrakt műveken dolgozott. Kassák önálló absztrakt festmények mellett, a műkereskedelmi igény kielégítésére saját korábbi, sok esetben elveszett műveinek replikáin dolgozott, amelyeket egyre több nyugati kiállításon és galériában mutatott be haláláig.<sup>18</sup> „A kevés életben maradt egykori pionír között Kassák előkelő helyet élvezett” – írja András Gábor – „régii kapcsolatai egyszerre felelevenedtek, s az a különös helyzet állt elő, hogy míg idehaza festészetéről alig vagy egyáltalán nem vettek tudomást, addig egymást követték nyugat-európai kiállításai”.<sup>19</sup>

### Az önarckép

Azaz, amikor 1961-ben Kassák saját festészetét elemezte, egyszerre helyezte el magát a hazai művészet szocialista realizmuson kívül eső kánonjában,<sup>20</sup> illetve ref-

Artium, 56. 2015. 235–242; magyarul: Konjunkktúra plusz kizsorítás. Kassák Lajos önköltéses kiállítása a budapesti Fényes Adolf teremben. *Forrás*, 49. 2017. 7–8. sz. 59–68.

10 SASVÁRI Edit: „A mi kultúránk nem lehet más itthon, mint külföldön.” Kassák 1960-as párizsi kiállítása. In: „...fejünkbe töröljük ki a regulákat” Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő. Szerk. ANDRÁSI Gábor. Budapest, Kassák Alapítvány, 2010. 89–108.

11 GERGELY Mariann–GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor: Megjegyzések Kassák Lajos korai műveinek sorsához. In: *Kassák 1987*. (ld. 6. j.) 139–144.

12 KASSÁK 1975. (ld. 8. j.) 72.

13 Uo. 72–73.

14 SASVÁRI 2010. (ld. 10. j.) 89.

15 Uo. 90.

16 Uo. 100.

17 IMRE Györgyi: Meghitt idegenek. Kassák Lajos párizsi kiállításai 1960-ban és 1963-ban. In: „...fejünkbe töröljük ki a regulákat” 2010. (ld. 10. j.) 129–130.

18 KASSÁK és KASSÁK 2: *Konjunkktúra és kizsorítás*. Kassák Lajos nyugati karrierje és hazai megítélése a hatvanas években. Kiállítás. Kurátor: SASVÁRI Edit. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, 2014. március 29.–június 15.

19 ANDRÁSI Gábor: Látvány és konstrukció. Kassák Lajos festészete 1950–1967 között. In: *Kassák 1987*. (ld. 6. j.) 115.

20 Lásd például: KÁLLAI Ernő: *Új magyar pikktúra 1900–1925*. Budapest, Amicus, 1926; POGÁNY Ö. Gábor: *A magyar festészet forradalmái*. Budapest, Officina, 1947.

lektált arra a (valós vagy vélt) nemzetközi szerepre és tekintélyre, amelyet Vasarely kétségtelenül intencionált azzal, hogy megszervezte párizsi kiállítását. Ennek megfelelően Kassák *Önarckép – háttérrel* című tanulmányának harmadik, befejező közleményét saját képzőművészeti tevékenységének szentelte. A továbbiak szempontjából érdemes hosszabban idézni bevezetőjét: „1921-ben kezdődött festői munkásságom, már elméleti tisztálattal, elfojthatatlan alkotási vágygal. [...] Mielőtt első képemet megfestettem, már áttekintettem a különböző irányzatok eredményeit, és kialakítottam kritikai szempontjaimat. Emigrációs éveim alatt legelőbb Bécsben és Berlinben az expresszionisták kísérleteit és eredményeit tekinthettem át. [...] Az expresszionizmus mint irányzat széteső és misztikumba hajló volt – semmi közösséget nem érezhettem vele. Sem gondolkodással, sem érzelmeimmel nem kötődtem le a múlt alkotásaihoz, mint költészetemben, úgy festészetemben is a valóban új lehetőségeket kerestem. [...] Ha a kubistákat valom is az új művészet elindítóinak és megalapozóinak, döntően az ő vonzóerejük hatása sem jelentkezett képeim formái és tartalmi kialakításában. Ők még a külső világ látható embereit, tárgyait transzponálták a vászonra [...], én elhagytam (illetve el sem kezdtem) a látott világ ábrázolását, s a képi valóság létrehozására törekedtem”.<sup>21</sup>

Kassák saját absztrakt festészetének bemutatására az avantgárd kialakulását és fejlődését összefoglaló, sajátos izmus-taxonómiáját megismétlő bevezetőt követően tér rá. A konstruktivizmussal szemben tárgyalja az impresszionizmust és expresszionizmust, viszont saját absztrakciójának közvetlen előzményeként, az orosz konstruktivistákat figyelmen kívül hagyva, a kubizmust teszi meg: ezzel is hangsúlyozva, hogy saját geometrikus absztrakciója az oroszokéval párhuzamosan, attól függetlenül keletkezett.<sup>22</sup> (A taxonómiát Kassák először 1921 őszén, német fordításban kiadott, szabadvers jellegű képarchitektúra-manifesztumában írta le,<sup>23</sup> ez alapján született meg az elemző jellegű bevezető az *Új művészek könyvéhez*,<sup>24</sup> valamint az ugyanezt a problémát hosszabban tárgyalta *Az új művészet*

*él* című 1925-ös tanulmányban is.<sup>25</sup>) A gondolatmenet folytatásaként 1961-ben Kassák saját jelentőségének hangsúlyozására tér rá: „1921-ben rendeztem meg első kiállításomat a bécsi Würthle galériában. És nem én tanultam a fiatal osztrák festőktől, hanem ők kerültek az én hatásom alá. Közülük a legjobb sem merészkedett tovább Kokoschka analitikus expresszionizmusánál, s én már nemcsak festékekkel képeket, hanem különböző anyagok összehangolásával (papír, fa, pléh) reliefeket, az ábrázoló szobrászaton túl, téri megoldású monumentumokat építettem. Építettem, hangsúlyozom, mert az új művészet főkérdését már akkor is az építés kérdésének tekintettem. 1922-ben a berlini Der Sturm galéria állította ki új anyagomat. Hálás voltam Herward [sic!] Waldennek, a német expresszionizmus pápájának, hogy helyet adott az akkoriban feltűnt Chagall, Schwitters, Klee társaságában, bárha semmi közöm nem volt a hivatalos expresszionizmushoz, képeim érték megbecsülésüket.”<sup>26</sup>

A bekezdésben Kassák első kiállításával kapcsolatban három állítást fogalmazott meg: (1) 1921-ben absztrakt munkákat állított ki Bécsben, (2) a fiatal osztrák festők a hatása alá kerültek, valamint (3) kiállított művei között relif és szobor is volt. A továbbiakban a fenti állítások túlzó voltát igyekszem alátámasztani. Érdemes ugyanakkor hangsúlyozni, hogy a fenti mondatokat Kassák egy olyan pozícióból írta, amelyben a személyes mítosz megteremtése esszenciális feltétel volt, az 1920-as évek Bécsé pedig éppen eléggé elérhetetlen és – a létező szocializmus szorosabb kontextusában tökéletesen érdektelen, meghaladott – történeti távlatnak tűnhetett ahhoz, hogy bátran torzítsa az eseményeket a saját narratívája mentén. A berlini kiállítással kapcsolatban hasonlóan túlzó megállapítások olvashatók. Kassák nem 1922-ben, hanem 1924-ben mutatta be kollekcióját a Galerie Der Sturmiban, kiállításának közvetlen kontextusát pedig nem az expresszionizmus, hanem a kurrens nemzetközi konstruktivizmus – többek között magyar emigráns művészek, Bortnyik Sándor, Moholy-Nagy László és Péri László által megteremtett – diskurzusa szolgáltatta.<sup>27</sup> Annak a feltételezésnek, hogy a helyte-

21 Kassák 1975. (ld. 8. j.) 62–64.

22 Kassák izmus-taxonómiájáról bővebben lásd KAPPANYOS András: *Tánc az élen. Ötletek az avantgárról* (OPUS Irodalomtörténeti tanulmányok, Új sorozat, 11). Budapest, Balassi, 2008; KAPPANYOS András: *Izmusok az aktivizmusban – Aktivizmus az izmusok között. Literatura*, 36. 2010. 2. sz. 103–112.

23 Ludwig Kassák: *Bildarchitektur*. Übers. von Paul Aczél. In: Uő: *MA Album*. Wien, MA, 1921 [szeptember]. [o. n.]

24 Kassák Lajos: [Bevezető]. In: *Új művészek könyve*. Szerk. Kassák

Lajos–MOHOLY-NAGY László. Wien, Julius Fischer Verlag, 1922 [szeptember]. 2–4.

25 Kassák Lajos: *Az új művészet él*. *Testvér*, 1. 1925. 291–305; Kassák Lajos: *Az új művészet él* (Korunk könyvtára, 2). Kolozsvár, Korunk, 1926.

26 Kassák 1975. (ld. 8. j.) 65–66.

27 *Der Sturm*. 131. Ausstellung. Ludwig Kassák und Nikolaus Braun. Ausstellungskatalog. Berlin, Galerie Der Sturm, 1924 [május]. A kiállítás mellett látható *Gesamtschaubau* Archipenko, Chagall, Kandinszkij és Schwitters művei mellett Bortnyik, Moholy-Nagy, Péri és Kádár



len dátumok okát az idős mester hiányos emlékezetében kell keresni, máskülönben pontos forráshasználata mond ellent. Kassák történeti és önéletrajzi esszéiben rendszeresen idézte személyes archívumának dokumentumait, és másutt a kronológia megállapításában is megbízható.<sup>28</sup> Bécsi és berlini kiállításai dátumának és jelentőségének eltorzítása és felnagyítása tehát tudatos döntés eredménye: Kassák ezzel egy történetileg hamis, azonban kései öninterpretációjában kulcsfontosságúvá emelt narratívát alkotott meg.

### A háttér

Az esszé retorikájából pontosan értelmezhető, hogy miért volt fontos Kassák számára bécsi és berlini kiállításainak antedatálása. Kassák ugyanis több esetben hangsúlyozta saját geometrikus absztrakt művészetének originalitását és elsőbbségét. „Sokáig kerestem és nehezen találtam rá közeli rokonaimra. De az új művészeti irányok egyik legnagyobb jellegzetessége, hogy majdnem egyazon időben bukkantak fel a világ minden táján. Egyszerre jobbról és balról is ráakadtam keresett rokonaimra” – írja Kassák,<sup>29</sup> egyértelművé téve, hogy képzőművészeti önarcképének valódi háttérét az a négy évtizedes vita szolgáltatta, amely a képarművészet, tágabban pedig a geometrikus absztrakció magyar művészek közötti elsőbbségéről, azaz Kassák eredetiségéről vagy epigonizmusáról szólt. Kassák a képarművészet elméletét 1921–1922-ben olyan kiáltványokban írta meg, amelyek hangja jelentősen eltért korábbi, forradalmi hevületű és propagandisztikus hatású aktivista elveitől. Kassák „teremtő” művészetként aposztrofálta új programját, mely „önmagát demonstráló erő” és „egy új világ kezdete”.<sup>30</sup> 1921 tavaszától a MA egész profilja és

vizuális arculata is markánsan átalakult. Habár programjával Kassák hamarosan tagja lett a konstruktivisták „nemzetközi uniójának”,<sup>31</sup> a saját közegének számító bécsi magyar emigráció elfordult tőle, művészetét apolitikusnak és *l'art pour l'art*-nak bélyegezve. 1921-ben Bortnyik és Kassák képarművészetük elemzése kapcsán vita indult, origójában az „új művészet” definiálásával és társadalmi pozíciójának megállapításával.<sup>32</sup>

A képarművészet elméleti háttere és gyakorlata miatt a MA társszerkesztői is Kassák ellen fordultak. A Moszkvát megjárt festő, Uitz Béla és a dadaista költő Barta Sándor úgy érzékelték, hogy a MA „konzervatívizmussá” menő retorikus stílus-kiabálása elviselhetetlenné vált minden oly művész emberre, ki nem akarja Kassák formáit magára szedni”.<sup>33</sup> Uitz 1925-ben Genthon Istvánnak írt levele alapján rekonstruálható egy további, személyes ellentét, amely Kassák és Uitz között a geometrikus absztrakció kisajátításán alapult.<sup>34</sup> Uitz 1921 januárjában hagyta el Bécset, hogy részt vegyen a Komintern harmadik kongresszusán Moszkvában. Oroszországi tartózkodása során Uitz látta az OBMOHU (Fiatal művészek társasága) csoportkiállítását, a Vlagyimir Tatlin által tervezett III. *Internacionálé emlékművének* makettjét, valamint Kemény Alfréd és Szilágyi Jolán közvetítésével Kazimir Malevicsel és El Lissitzkijel is megismerkedhetett.<sup>35</sup> Az összegyűjtött folyóiratok, kiadványok és fotográfiák egy részét Uitz még kint tartózkodása idején feltehetően postán elküldte Kassáknak, ennek listája meg is jelent a MA-ban.<sup>36</sup> Moszkvából Bécsbe utazva Uitz Berlinben találkozott Moholy-Naggyal és Kállai Ernővel, akiket, saját elmondása szerint, két napon át győzködött „a konstruktivizmus társadalmi és művészeti jelentőségéről”. Mikor szeptemberben visszatért Bécsbe, meggyőződésévé vált, hogy Kassák az őáltala „az élete kockáz-

Béla festményei is láthatók voltak. A magyar művészek jelenlétéről a *Der Sturm* galériájában bővebben lásd SZEREDI Merse Pál: Budapest – Berlin – Budapest. Magyar művészek Berlinben az 1920-as években. In: *Berlin – Budapest 1919–1933: Képzőművészeti kapcsolatok Berlin és Budapest között*. Kiállítási katalógus. Szerk. KELEN Anna–KASZÁS Gábor–SZEREDI Merse Pál–VIRÁG Judit. Budapest, Virág Judit Galéria, 2016. 11–147.

28 Lásd Kassák Lajos: A magyar avantgard három folyóirata. *Helikon*, 10. 1964. 2–3. sz. 215–255; Kassák Lajos [közrem. PÁN Imre]: *Az izmusok története*. Budapest, Magvető, 1972 (eredetileg megjelent: *Nagyvilág*, 1957).

29 KASSÁK 1975. (ld. 8. j.) 68.

30 KASSÁK Lajos: Képarművészet. *MA*, 7. 1922. 4 [március]. 52–54.

31 SZEREDI Merse Pál: MA/De Stijl. Theo van Doesburg esete a magyar avantgárral. *Enigma*, 24. 2017. 90. sz. 74–90.

32 SZEREDI Merse Pál: Az Új Ádám (Bortnyik Sándor szerint). *Helikon*, 63. 2017. 1. sz. 126–135.

33 Hernádi (Hercz) György levele Mattis Teutsch Jánosnak. Bécs, 1920. szeptember 7. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, Itsz. MKCS-C-1-82/12. Vö. Kovács Kálmán levele Mihályi Ödönnek. Bécs, 1920. szeptember 6. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Kézirattár, Itsz. V. 2293/95.

34 Uitz Béla levele Genthon Istvánnak. Párizs, 1925. augusztus 19. Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, Itsz. 5247/1552/2. Idézi: BAJKAY Éva: *Uitz Béla. Szemtől szemben*. Budapest, Gondolat, 1974. 118.

35 BAJKAY Éva: *Uitz Béla*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987; BAJKAY Éva: Hol a kontextus? *Artmagazin*, 14. 2016. 3. sz. 58–64.

36 J. Puni: Az új képzőművészetről, 1921. Moszkva. el Lissitzky: Prounen, mappa 10 litográfiával, 1920 Moszkva. Punin – Tatlin: Az üvegtorony, 1920 Pétervár: Rodtschenko, Rosanova, Udalcowa, Malewitsch, Kandinskij, Klun, Tatlin, Konubu, Manebar, Lissitzky legújabb munkáinak reprodukciói Moszkvából. *MA*, 6. 1921. 8. sz. [augusztus]. 116.

tatásával" összegyűjtött orosz konstruktivista anyagok alapján kezdte meg a geometrikus absztrakt munkák készítését, azaz „expropriálta” Uitz „találmányát”.<sup>37</sup> Uitz 1922 tavaszán *Egység* címmel indította el saját *l'art engagé* folyóiratát, amelyben Kállaival, Périver és Moholy-Naggyal az oldalán saját „kommunista” konstruktivizmusát nem csupán Kassáktól, hanem a többi „burzsoá konstruktivistától”, a *De Stijl* „mechanikus esztétizmusától” és az OBMOHU „technikai naturalizmusától” is elhatárolta.<sup>38</sup>

Kassák 1961-ben egyértelműen az Uitz és Barta kiváltságor kialakult vitában megfogalmazott vádakra reagálva torzította kiállításainak időpontját annak érdekében, hogy saját absztrakcióját az orosz konstruktivistákkal szimultán jelenségként mutathassa be: „1922-ben hírt kaptam róla, hogy az új orosz művészek Berlinben megrendezik első európai kiállításukat. [...] Eltekintve bizonyos felületi különbségektől, ugyanannak a szellemnek festői arculatát láttam magam előtt, mint ami engem is betöltött. Ennek a szellemi rokonságnak a felismerése izgalmas és egyben megnyugtató élményt jelentett”.<sup>39</sup> Kassákot pozíciójának megerősítésében korábbi riválisai 1961-ben nem gátolták meg. Bortnyik és Uitz avantgárd korszakának revideálására csak az 1960-as évek második felében, Kassák halálát követően került sor,<sup>40</sup> mi több: utolsó interjújában még a saját elsőbbségét korábban hangsúlyozó Bortnyik is egyértelműen Kassákot nevezte meg a képarchitektúra feltalálójaként.<sup>41</sup>

## Kassák kiállításának kontextusa

### A dátum

Kassák 1961-es visszaemlékezésén kívül a kiállításához egyedül Tilkovszky Béla rendelt 1921-es dátumot az 1976-ban kiadott Kassák-életrajzban: „amilyen lel-

kesedéssel fogadta a törzsasztal Kassák valamennyi új írását, úgy nem volt érzéke képzőművészeti kísérletei iránt. Csak néhányan akadtunk, akiket ez a műfaj is lebilincsel. Én kezdettől fogva sejtettem, hogy Kassák dinamikus betűmontázsai, amelyeket 1921-ben a Würthle-galériában láttam legelőször, új távlatokat nyithatnak a tipográfia fejlődése elé és megpróbáltam e fejlődés útját elképzelni. Később tanúja lehettem a »képarchitektúra« megszületésének”.<sup>42</sup> Kétségtelen, hogy Kassák 1920–1921 fordulóján kezdte meg képzőművészeti kísérleteit. A *MÁ*-ban megjelent első kompozíciói alapján az az állítás is elfogadható, hogy Kassák Kurt Schwitters dada-értelmezésének megismerését követően a *Merz* irányába tett kísérleteket, azaz rajzolt és különböző anyagokból összeállított kollázsokat készített.<sup>43</sup> A festeni kezdő Kassákkal való első találkozás több visszaemlékezésben is megelevenedett a hatvanas évek végén. Ék Sándor, önéletrajza szerint, 1921 őszén, a bécsi kórházban találkozott az ágyban fekvő absztrakt képeket festő Kassákkal, aki kijelentette: „majd én megmutatom maguknak, festőknek, hogy milyen is az új piktúra”. Ugyanakkor Ék narratívája alapján Kassák „egy ideig még nem debütált újdonsült festőként, és környezetében [...] senki sem sejtette, hogy egyszer majd így is szerepelni fog”.<sup>44</sup> A másik referencia Demény Pál rövid visszaemlékezése, aki a *Merz* Kassákkal való első találkozását 1920 májusára datálta: „ellátogattam Kassákékhoz. Jolán nyitott ajtót, csendre intett: – Kassi fest. Ott állt ingre vetkőzött egy jókora deszka előtt, arra színes mértani ábrákat pingált. A kubistákat már ismertem, de a deszkára felragasztott fogkefe és cipőfesték-dobozfedél meglepett. Megkérdeztem tőle, hogy milyen kép ez. Mire ő röviden csak annyit mondott: – *Merz*, és festett tovább”.<sup>45</sup>

Ugyanakkor a fentebbi források Kassák festészetét mint privát, kevesek számára hozzáférhető jelenséget írják le. A szövegek alapján inkább az feltételezhető, hogy 1921 őszén még nem volt elképzelhető egy önálló

37 Uitz Béla levele Genthon Istvánnak. Párizs, 1925. augusztus 19. (ld. 34. j.)

38 KÁLLAI Ernő–KEMÉNY Alfréd–MOHOLY-NAGY László–PÉRI László: Nyilatkozat. *Egység*, 1. 1923. 4. sz. [február]: 51.

39 KASSÁK 1975. (ld. 8. j.) 69. Bővebben lásd PASSUTH Krisztina tanulmányát. In: *The First Russian Show. A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922*. Exhibition catalogue. London, Annely Juda Fine Art, 1983.

40 Uitz Béla kiállítása, a szovjet múzeumokban és a művész tulajdonában levő művekből. Kiállítási katalógus. Szerk. KONTHA Sándor. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1968; Bortnyik Sándor kiállítása. Kiállítási katalógus. Szerk. N. PÉNZES Éva–POGÁNY Ö. Gábor. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1969.

41 HAJDÚ István: Beszélgetés Bortnyik Sándorral.

Kritika, 5. 1976. 8. sz. 19.

42 Vojtech TILKOVSKY: Az én Kassák Lajosom. In: *Kortársak Kassák Lajosról*. Szerk. ILLÉS Ilona–TAXNER Ernő. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1976. 47. A későbbiekben a legfontosabb forrásnak bizonyuló Vajda Sándor saját esszéjében nem említi a kiállítás dátumát. VAJDA Sándor: Bécsi éveim Kassákkal. *Uo.* 40.

43 Lásd a *MA* 1920 novemberi és 1921 márciusi számain.

44 Ék Sándor: *Mába erő tegnapok*. Budapest, Szépirodalmi, 1968. 152. Kassák a számozott költemények bevezetőjeként is értelmezhető, 1922-ben a *Világanyamban* megjelent  $o \times o = o$  című versét, az aláírás szerint a Wiedner Krankenhausban írta, 1920-ban. Talán erre a kórházi tartózkodásra utal Ék is, eltévesztve a dátumot?

45 DEMÉNY Pál: Máglyák énekelnek. *Kritika*, 16. 1987. 3. sz. 8.

Kassák-kiállítás (amelynek bécsi forráskutatásaim alatt sem találtam nyomát).<sup>46</sup> Fontos kiemelni, hogy az 1921-es, anakronisztikus kiállítás eliminálását már az 1987-es Kassák-kiállítás katalógusának szerkesztői is elvégezték.<sup>47</sup> Kassák hagyatékában mindössze két, az 1924-es kiállításra vonatkozó újságkivágat maradt fenn, ezekre Oliver Botar hívta fel a figyelmet, további kísérlet a kiállítás feldolgozására azonban eddig nem történt.<sup>48</sup> Az 1924-es Kassák-kiállítás a bécsi Galerie Würthle-ben feltehetően február 6-án, szerdán nyílt, és legfeljebb három hétig volt látható: február 27-én már Carry Hauser friss grafikáinak kiállításáról írtak a napilapok.<sup>49</sup>

### A szervezők

A Lukács Archívum őrzi Vajda Sándor máramarosszigeti származású költő sok száz oldalas önéletrajzának kéziratát és gépiratmásolatát.<sup>50</sup> Vajda az 1920-as évek első felében a bécsi egyetem hallgatója volt, ezt követően 1931-ben a Szovjetunióba emigrált, a második világháború után pedig ismét Bécsben telepedett le. Önéletrajza, ahogy az a főszövegbe ékelt, aktuális eseményeket tárgyaló naplóbejegyzések alapján kiderül, az 1970-es évek első felében, Bécsben íródott. Megírását részben a magyar irodalomtörténeteseknek a bécsi magyar emigráció és Kassák iránti felélénkült érdeklődése inspirálta, ugyanakkor Vajda elsősorban nem a magyar irodalmi nyilvánosság számára írt, hangvétele személyes és kevéssé irodalmi.<sup>51</sup> A hatalmas korpusz a fiatal Vajda szerelmi életét és egyetemi tivornyáit ugyanolyan részletekkel tárgyalja, mint a Kassákkal kialakult szoros művészi kapcsolatát. Vajda narratívája 1923 decemberében kapcsolódik először a Kassák-kör történetéhez, innentől fogva viszont kiemelkedő és több esetben forrástérképpel bíró, máshonnan nem ismert részletet kö-

zöl. Vajda fiatal egyetemi hallgatókkal és Budapestről érkező avantgárd írókkal együtt csatlakozott a korábbi szerkesztőtársait és állandó szerzőit részben elvesztett Kassák asztalához (többek között: Nádass József, Tamás Aladár, Erg Ágoston, Glauber Henrik, Bergmann Teréz, Szegi Pál és Hans Suschny), azonban történetének Kassák és a MA ekkor sem vált főszereplőjévé. Vajda interpretációjában 1924 körül Kassák minden idejét az *Egy ember életének* írása töltötte ki, amit viszont, ellentétben verseivel, nem kávéházakban, hanem lakásán írt, így kevesen is tudtak róla.<sup>52</sup> A kávéházi találkozók megfogatkozásával együtt a MA fiatalok által szolgáltatót tartalma egyre gyarapodott, ők ugyanis nem függtek Kassáktól olyan mértékben, mint a korábbi aktivista csoport: „itt Bécsben mi voltunk az új idők barbár szittyái. Hogy eljártunk múzeumokba, Nádass [József] is, [Erg] Gusztis is, Tamás Aladár is, és [Hans] Suschny és én, azt nem mondtuk Kassáknak és azt se mondtuk, hogy eljártunk a kommunisták gyűléseire, előadásaira. Tudtuk, hogy ez neki nem tetszik, és nem tartja helyesnek, helyénvalónak. Ez eltérés az ő dogmáitól. Egyelőre elismertük az ő tekintélyét és lopva csináltuk, mint a sötét kapu alatt a csókolózást”.<sup>53</sup>

Vajda írásában több helyütt hangsúlyozza, hogy a MA történetének mely eseményei és publikációi köthetők a fiatalokhoz. Leírása szerint ő volt a felelős a MA Bauhaus-tárgyú közleményeiért (melyeknek legalább egy része inkább Molnár Farkas közvetítésével jutott el Kassákhoz), valamint az ő és Suschny közbenjárásával jelent meg a folyóiratban két bécsi avantgárd tematikájú szöveg: Josef Matthias Hauer írása saját atonális zenéjéről és Jacob Levy Moreno szövege a rögtönző színházról (amely a média figyelmének középpontjába Friedrich Kiesler színpadtechnikai kiállítását követően került, a két művész pereskedése miatt).<sup>54</sup> Vajda önéletrajzában

46 A Galerie Würthle hagyatéka elveszett, kiállításai csak a bécsi sajtóban megjelent kritikák alapján rekonstruálhatók. A galéria 1995-ben kiadott monográfiája Kassák kiállítását szintén tévesen, 1921-re datálva tartalmazza, de semmilyen további adattal nem támasztja alá. Lásd *Galerie Würthle. Ausstellungskatalog*. Hg. von Susanna BICHLER. Wien, Galerie Würthle, 1995. 54. Dr. Ralf Burmeister engedélyével kutathattam Werner J. Schweiger művészettörténetesnek a Berlinische Galerie Adattárában őrzött, még rendezetlen hagyatékában, amely a legkiterjedtebb forrásgyűjtést tartalmazza a bécsi galériák történetére nézve, ugyanakkor az 1921-es kiállításra vonatkozó információ ebben sem található.

47 Kassák 1987. (ld. 6. j.) 121.

48 BOTAR 1987. (ld. 6. j.) 73–77.

49 Alfred MARKOWITZ: Aquarell- und Graphikausstellung Carry Hauser. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. február 27. 10. A kiállítást február 13-án már le is bontották, lásd Erica Tietze-Conrat: *Tagebücher (1923–1926)*, I. *Der Wiener Vasari*. Hg. von Alexandra CARUSO. Böhlau, Wien, 2015. 204.

50 VAJDA Sándor: *Önéletrajz*. Kiadatlan kézirat és gépiratmásolat, é. n. [1970-es évek első fele]. Magyar Tudományos Akadémia, Lukács Archívum. Leltározatlan dossziék, 4–5. dosszié. Részleteit közölte: LVÁNSZKY 1996. (ld. 6. j.) 295.

51 Az egyik, a moszkvai évek eseményeit taglaló noteszben olvasható naplóbejegyzés szerint Szabolcsi Miklós és Csaplár Ferenc is meglátogatták (VAJDA [é. n.] [ld. 50. j.] 4–5. dosszié. 35–36; valamint 7. dosszié. 52), egy másik alkalommal pedig József Farkasnak küldött el utóbbi kérésére József Attila-kéziratokat. A már idézett Kassák- emlékkötetben megjelent visszaemlékezése 1972-es keltezésű.

52 VAJDA [é. n.]. (ld. 50. j.) 4–5. dosszié. 74.

53 VAJDA [é. n.]. (ld. 50. j.) 4–5. dosszié. 40.

54 VAJDA [é. n.]. (ld. 50. j.) 4–5. dosszié. 49–60. Josef Matthias HAUER: Atonális zene. Rhythmos és Melos: a zene két pólusa. MA, 9. 1924. 5. sz. [április]. 5–6; Josef Matthias HAUER: Zur Einführung in meine „Zwölftönenmusik“. MA, 9. 1924. 8–9. sz. [szeptember]. 16; Jacob LEVY MORENO: Rögtönző színház – Théâtre immédiat. MA, 10. 1925. 1. sz. [január]. 4.

Kassák bécsi kiállításának megszervezését is maga és Suschny tevékenységének eredményeként tünteti fel: „Kassák rajzolgatott. Nagyon kezdetlegesen. Vonalakból, geometriai elemekből, tiszta, keveretlen színekből rakosgatott figurákat, képarchitektúrának nevezte őket. [A lap alján kéziratos szerkesztői megjegyzés: »Mint Bortnyik Sándor, aki már régen előtte képkonstrukcióit képarchitektúrának keresztelte el.«] Tényleg építette őket egymásra, egymás mellé, egy pont, egy közép köré. Néha elhatárolta őket fekete vonalakkal, vagy csak a színek képezték saját határukat. Az ábrázoló mértanból ismert legegyszerűbb perspektíva törvényeket mutattam neki, az árnyékvetítés rajzolását és egyéb primitív alaptudásokat. Hamar elsajátította őket és olykor napokon keresztül minden kezébe került papírszeletet televonalazott architektúráival. Suschny is mutatott neki különböző vetített formákat. A színeket úgy tette fel a ceruza-vonalak felé, amilyenek voltak kis, iskolás aquarelldobozában. Használta a perspektívát, az árnyékokat és sikerült is neki testeket, figurákat is ábrázolni. [...] Összegyűlt már csomó rajza, képe, tus és aquarell lapja. Elhatározta, hogy kiállítja őket. Berlinbe elküldte őket. Bécsbe Suschnyval gyakran voltunk a Würthle könyv- és művészkereskedés kiállításain. Most odamentünk Fräulein Bondihoz egy csomag Ma számmal és egy-két kisebb képpel. Frl. Bondi nem sokáig gondolkodott. Nem zavarta, hogy magunk nem voltunk olyanok, mint az aranyifjúság szokott lenni és bohém külsejük se voltunk. Épp kopott diákok voltunk. Mondókánk sem volt hosszú lére eresztve, a »Mák« érdekesek és újak voltak, Bécsben ismeretlen új művészet hirdetője. Kassák kiállítása a Würthlénél el lett fogadva. Első kiállítása egy konstruktivistának, rokona a szuprematistáknak, kubistáknak, stb. mindenféle rokonságot fedeztek fel az újságok kritikusaival.”<sup>55</sup>

Azaz Vajda leírása alapján feltételezhető, hogy Kassák nem saját elhatározásából kereste fel a Galerie Würthle vezetőit saját kiállításának megrendezése céljából, hanem a fiatal *maisták* közvetítésével vált bemutatkozása lehetségessé. Mindez valószínű annak fényében, hogy Kassák és köre Bécsben korábban egyetlen kiállítást tu-

dott szervezni: 1920 novemberében az Adolf Loos által vezetett Freie Bewegung belvárosi galériájában rendezték meg Uitz Béla kiállítását, a *MA* folyóirat Budapesten megkezdett kiállítássorozatának tizedik tárlataként.<sup>56</sup> A Freie Bewegung számára Loos 1919-ben monumentális programot vezetett elő: többek között a Galerie Der Sturm, a Novembergruppe és a drezdai Gruppe 1919 művészei, Oskar Kokoschka, Paul Klee és „magyar művészcsoporthoz” szerepeltek a tervezett kiállítások listáján.<sup>57</sup> Loos eredetileg a Nyolcak művészeinek új munkáiból tervezett egy bécsi kiállítást szervezni a Tanácsköztársaság alatt, ez azonban nem valósult meg,<sup>58</sup> egy évvel később viszont mégis helyet adott Uitznak, az aktivisták forradalmi hevületű festőművészeinek. Uitz, Kassák megfogalmazásában, a kiállításon „művészi fejlődése” két állomásának eredményeit mutatta be: egyrészt 1917–1918-ban készített festményeit, ezek „a forradalmi ember érzéseinek” esztétikai és művészettörténeti illusztrációi, másrészt a Tanácsköztársaság alatt készített freskóterveit – többek között az *Emberiség* című kompozíció nagy méretű pannóját<sup>59</sup> – amik „magának a forradalmi erőnek közvetlen színbe és formába robbanásai” voltak.<sup>60</sup> Ezen a kiállításon ismerte meg Uitz művészetét Hans Tietze művészettörténész,<sup>61</sup> aki 1923 tavaszán az Österreichisches Museum für Kunst und Industrie termeiben rendezett önálló kiállítást Uitz újabb, konstruktív szemléletű, moszkvai élményein alapuló képeiből, a frissen életre hívott Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien (Modern művészetet támogató társaság) által szervezett második kiállításaként.<sup>62</sup> Erre a tárlatra viszont már nem a *MA* kötelékében került sor: Uitz éppen Kassák *ellenében* exponálta önmagát a par excellence konstruktivista művészként.

### Joachim Ringelnatz

Vajda Sándor önéletrajzában Kassák kiállításának bemutatása egy parodisztikus epizóddal folytatódik. Vajda szerint a német költő és előadóművész, Joachim Ringelnatz volt Kassák kiállításmegnyitójának tulajdonképpeni főszereplője. Az viszont, hogy Kassák jelen volt-e a ki-

Bövebben lásd Barbara LESÁK: *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*. Wien, Löcker, 1988.

55 VAJDA [é. n.] (ld. 50. j.) 4–5. dosszié. 41–45.

56 KASSÁK Lajos: Uitz Béla. *MA*, 6. 1920. 1–2. sz. [november]. 10–12.

57 [H. G.]: Wiener Ausstellungssommer 1919. *Der Cicerone*, 11. 1919. 13. sz. 415. Ewald SCHNEIDER: *Die Künstlergruppe „Freie Bewegung” 1918–1922*. Unveröffentlichtes Typoskript. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1999.

58 Tihanyi Lajos levele Bölöni Györgynek. Budapest, 1919. március 18.

Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, Kézirattár, Itsz. V. 4131/350/2. Közl.: Majoros Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos írásai és dokumentumok*. Budapest, Monument-Art, 2002. 118–119.

59 Uitz Béla: *Emberiség*, 1919. *Egység*, 1. 1922. 1. sz. [május]. 11. BAJKAY 1987. (ld. 35. j.) Kat. 305.

60 KASSÁK 1920. (ld. 56. j.) 12.

61 Hans TIETZE: Wiener Ausstellungen. *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 56. 1920. 11. sz. 213.

62 BAJKAY 1987. (ld. 35. j.) 48–60; Dieter BOGNER: Wien 1920–1930: »Es



1. **Fritz Gross:** Joachim Ringelnatz  
*Die Musketere*, 1924. március 15. 15.

állítás, Vajda szövege alapján nem egyértelmű: „a kiállítás megnyitása előtt már korán odamentünk Würthléhez, az utolsó simítások, székek helyretologatása és főképp a várakozó lézengés okából. Még nem nyitottak. Kettőnkön kívül még egy alak várt a nyitásra. Kirakatról kirakattig járt, nézegetett befelé és minduntalan ficáncoló dallamokat fütyölgetett. Kabátja hosszan lötyögött rajta, majdnem a bokájáig ért. Hóna alatt valami kalap vagy sapkafélét szorongatott. Már messziről dőlt belőle a pálinka bűze. Nyitottak. Frl. Bondi még nem volt ott.

war als würde Utopia Realität werden«. *Alte und moderne Kunst*, 30. 1983. 190–191. sz. 35–48.

63 Vajda [é. n.] (ld. 50. j.) 4–5. dosszié. 41–45.

Az ismeretlen, akit nagyon gyanakodva, bizalmatlanul nézegettünk, úgy ment Würthléhez, mintha ő lenne a gazda, vagy mintha oda tartozna. Az emeleti helyiségben voltak kifüggesztve Kassák képarchitektúrái. A pityókás bácsika hatalmas orrát képtől képig cipelte és egészen közel dugta. Apró szemei alig pislácoltak. A jelenlévő alkalmazottakat feltűnő nagy udvariassággal üdvözölte. Hogy mindenki mosolyogva fogadta, az szemmel láthatóan kiválóan tetszett neki. Rajongva járt végig a kiállításon. Néhol ujjongott, annyira tetszett neki. Aztán elkezdte a képeket dicsérni. Hát hogy az Eiffel torony milyen pompás itt, bökött horgas ujjával, kimondottan koszos ujjával az egyik lapos elemekből, szürke, barna és fekete négyzetekből összeállított ábrára. – Meg hogy milyen csodálatosan szimfonikus ez a tájkép – a képen pedig csak néhány fekete vonal tébolygott. Így ment ez egy jó félóra hosszat, még megérkezett Frl. Bondi. A rezessorú vigyorogva jó ismerősként üdvözölte. Meglepetésemre Frl. Bondi pedig megkülönböztető kedvességgel köszöntötte és tüstént nagy beszélgetésbe, sok nevetéssel kezdtek. Aztán tudtam meg, hogy a nagyon is megviselt ruházatú pityókás ember Joachim Ringelnatz, költő, matróz, festő, színész, sokoldalú, sokat tudó művészember [...]. Ringelnatz egész délelőtt ott kószált körülöttünk. Közben leült Bondi karosszékebe, és szundított egyet. Ha mélyen horkolt egyet-egyet hirtelen felkapta a fejét, csodálkozva nézett maga körül, majd megnyugodva újra lekonyította orrát, behúzta fejét vállai közé és tovább szundikált. Örültünk, hogy békén hagyott minket. A kiállításra nem jöttek sokan. De ha kijött a terembe, ő lett a középpont és mulattatott mindenkit. [...] Hosszú kabátjában botladozva ment le a lépcsőn. Jó barátként vált el tőlünk”.<sup>63</sup>

Ringelnatz utazó előadóként az 1920-as évek első felében Európa szinte összes nagyvárosában fellépett, magát matróznak maszkírozva, enyhén spicces állapotban saját expresszionista-szatirikus verseit szavalva. 1924 februárjában a bécsi Cabaret Höllében tartott heti rendszerességgel önálló esteket, nagy közönségsiker mellett.<sup>64</sup> (1. kép) Feleségéhez, „Muschelkalkhoz” rendszeresen írt levelei alapján tényleg 1924. február 6-án, szerdán, az az Kassák kiállításmegnyitójának napján járt először a Galerie Würthle termeiben, hogy egy felolvasóest lehetőségéről beszéljen a galériát vezető Lea Bondival. További leveleit a Würthle címére kérte Bécsben, így valószínű, hogy több alkalommal is megfordult a galé-

64 [H. B.]: Joachim Ringelnatz in der „Hölle”. *Wiener Neueste Nachrichten*, 1924. február 25. 5.

riában. Ringelnatz előadására február 16-án, vasárnap került sor, a felolvasóesttel egy időben pedig a galériában festményeit is bemutatta.<sup>65</sup> A berlini székhelyű művész bécsi fellépésére Alfred Flechtheim közvetítésével került sor, akinél egy évvel korábban a George Grosz és Otto Dix verizmushoz hasonló, naiv képeket készítő Ringelnatz első kiállítása is megrendezésre került.<sup>66</sup> Bécsi előadásáról több kritika is megjelent napilapokban, azonban Kassák kiállítását egyik sem említette meg, annak ellenére sem, hogy Ringelnatz több interjújában „proletárként” és „dadaistaként” aposztrofálta magát.<sup>67</sup>

### A Galerie Würthle

Kassák tárlatának helyszíne, a belvárosi Kärntnersträßéből nyíló Weihburggasse 9. alatti Galerie Würthle, 1924-ben az osztrák főváros egyik legprogresszívebb kiállítóhelye volt. Lea Bondi 1919-ben vette át az 1880-as évek óta régi mesterekkel foglalkozó galéria vezetését, ekkor kezdett el kortárs osztrák mesterekkel, mindenekelőtt Gustav Klimttel és Egon Schiellével, később pedig nemzetközi modernista művészettel is kereskedni.<sup>68</sup> 1923-ban Bondi kapcsolatba lépett a legkiterjedtebb kapcsolathálóval rendelkező német galeristákkal: Herwarth Waldennel, Alfred Flechtheimmel és Paul Cassirerrel.<sup>69</sup> Az elkövetkező másfél év során mindhárom galéria művészei bemutatkoztak a Bondi által létrehozott Galerie der Lebendigen (Élő művészek galériája) termeiben.<sup>70</sup> A Galerie der Lebendigen kiállításai Bondi elsőként mutatta be

Bécsben az avantgárd művészet nemzetközi élvonalát. 1923 júniusában a Galerie Der Sturm vendégkiállítása alkalmából Herwarth Walden is Bécsbe látogatott, hogy a kiállításban *Wendepunkt der Kunst* (A művészet forduló-pontja) címmel az expresszionizmus fejlődéséről tartson előadást.<sup>71</sup> A tárlaton, a kritikák alapján, Fritz Stuckenberg, Paul Fuhrmann, Oskar Nerlinger és Georg Schrimpf absztrakt képei mellett a *Der Sturm* törzstagjainak – például Heemskerck, Klee, Molzahn és Wauer – munkái is láthatók voltak.<sup>72</sup> Flechtheim és Bondi együttműködését a *Der Querschnitt* folyóirat harangozta be, majd októberben nyílt meg a Galerie Flechtheim francia művészeit bemutató kiállítás, többek között Picasso, Braque, Léger, Vlaminck, Derain és Hofer munkáival.<sup>73</sup> Decemberben egy kibővített Flechtheim-tárlat volt látható, amelyben Bondi kortárs osztrák festők munkáit is elhelyezte.<sup>74</sup> Paul Cassirer galériájának grafikái kiállítása 1924 januárjában volt látható Barlach, Chagall, Liebermann és Grosz munkáival.<sup>75</sup> A Galerie Würthle 1924-es kiállításai közül a legnagyobb visszhangot a vezető német *neusachlich* művész, George Grosz április–májusban rendezett gyűjteményes kiállítása váltotta ki.<sup>76</sup> A tárlaton Grosz dadaista konstrukciói, valamint Georg Kaiser, G. B. Shaw és Ivan Goll színdarabjaihoz festett díszlettervei mellett azok az 1920-tól kezdve készített társadalomkritikus, szatirikus, kommunista elkötelezettségű rajzai és litográfiasorozatai is láthatók voltak, melyek korábban a Malik-Verlag terjesztésében váltak ismertté Bécsben.<sup>77</sup> Grosz 1921-ben kiadott, *Das Gesicht der herrschenden Klas-*

65 Joachim Ringelnatz: *Briefe*. Hg. von Walter PAPE. Berlin, Henssel, 1988. Nr. 305–306.

66 Frederike SCHMIDT-MÖBUS: Spurensuche, Bild-Welten, Sehweisen. Joachim Ringelnatz und die Kunst seiner Zeit. In: *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt*. Hg. von Frank Möbus et al. Göttingen, Wallstein, 2000. 190–208.

67 Anton KUH: Joachim Ringelnatz, Zum Aufenthalt des Dichter-Kabarettiers in Wien. *Die Stunde*, 1924. február 10. 7; [sch]: Joachim Ringelnatz in Wien. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. február 17. 12; Robert MÜLLER: Ringelnatz. *Der Tag*, 1924. február 19. 8; Adalbert MUHR: Joachim Ringelnatz, der dichtende Seefahrer. *Neues Wiener Journal*, 1924. február 26. 8; Eugen LAZAR, Joachim Ringelnatz, *Der Tag*, 1924. március 8. 2–3.

68 Susanna BICHLER: 1865–1995: Ein Überblick. In: *Galerie Würthle* 1995. (ld. 46. j.) 9–10. Az 1920-as Klimt- és Schiele-kiállításokat követően 1921 márciusában Paul Klee és Lily Steiner grafikái (lásd pl. *Wiener Zeitung*, 1921. március 20. 4–5.), júniusban pedig Daumier-grafikák mellett több kortárs osztrák művész munkái is láthatók voltak; többek között Kokoschka, Gütersloh, Tischler, Harta mellett Uitz rajzai és grafikái (lásd pl. *Reichspost*, 1921. június 7. 7; *Internationale Sammler-Zeitung*, 1921. június 15. 137–138; *Wiener Zeitung*, 1921. június 26. 2–3.).

69 Werner J. SCHWEIGER: Verbindungen mit dem deutschen Kunsthandel. In: *Galerie Würthle* 1995. (ld. 46. j.) 24–27.

70 Bondi a Tietze házaspár mellett alapító tagja volt a Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien társaságnak 1923 februárjában,

kiterjedt kapcsolatépítési tevékenysége így a társaság működésének kontextusában is értelmezhető. Uo. 26.

71 N. n.: Vortrag Herwarth Waldens über den Expressionismus. *Neues Wiener Journal*, 1923. június 7. 8.

72 Alfred MARKOWITZ: Gegenstandslose Kunst. Zur Ausstellung der Berliner Kunstzeitschrift „Der Sturm”. *Arbeiter-Zeitung*, 1923. június 12. 7.

73 *Der Querschnitt*, 3. 1923. 3–4. sz. 186.

74 Alfred MARKOWITZ: Ziele der Gegenwartskunst. Zur Ausstellung der Galerie Flechtheim bei Würthle. *Arbeiter-Zeitung*, 1923. október 27. 7–8; Alfred MARKOWITZ: Übernationale und nationale Kunst. Zur zweiten Flechtheim-Ausstellung bei Würthle. *Arbeiter-Zeitung*, 1923. december 14. 7–8.

75 Alfred MARKOWITZ: Moderne Graphik. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. január 23. 10.

76 Alfred MARKOWITZ: George Groß, Zur Ausstellung bei Würthle. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. április 18. 10; Hans ANKWICZ-KLEEHOVEN: Frühjahrausstellungen. *Wiener Zeitung*, 1924. május 10. 1; M. STIASNY: Die Wiener George Grosz-Ausstellung. Zur Biographie des Künstlers. *Der Cicerone*, 16. 1924. 10. sz. 467–468; KÁLLAI Ernő: Figyelő: George Gross (Berlin, Galerie Flechtheim, Wien, Galerie Würthle). *MA*, 9. 1924. 6–7. sz. [július]. 14.

77 George Grosz, *Katalog der Ausstellung, Eingeleitet durch zwei Beiträge von Ihm Selbst*. Ausstellungskatalog. Wien, Kunsthandlung Würthle und Galerie Flechtheim, 1924 [április].



2. **Leopold GOTTLIB:** Dietrichstein portréja  
*Das Zelt*, 1. 1924. 4. sz. [április]. 124.

se (Az uralkodó osztály arca) című mappájából Kassák is közölt több reprodukciót a MĀ-ban és Újvári Erzsí Prózait összegyűjtő kötetében.<sup>78</sup> Néhány hónappal később a Galerie Würthle grafikai kabinetjében Otto Dix szintén társadalomkritikus *Krieg* (Háború) című litográfiasorozata volt látható,<sup>79</sup> ősszel pedig Bondi is tevékenyen részt vett a Friedrich Kiesler által szervezett nemzetközi avantgárd színháztechnikai kiállítás (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik) lebonyolításában.<sup>80</sup>

### „Drei jüdische Künstler”

Kassák bécsi kiállításának szorosabb kontextusa, a Galerie Würthle progresszív programja mellett, az a tárlat



3. **Fritz Gross:** A festő Gottlieb portréja  
*Das Zelt*, 1. 1924. 4. sz. [április]. 125.

volt, amely a galéria földszinti termeiben volt látható 1924 februárjában. Kassák munkái a grafikai kabinetben kaptak helyet, ezzel párhuzamosan a Würthle három fiatal osztrák expresszionista művész munkáit mutatta be: Leopold Gottlieb és Fritz Gross festményeit és grafikáit, valamint Jakob Löw szobrait. A három zsidó művész tradicionálisabb munkái merőben eltértek Kassák konstruktivizmusáról, a két kiállítást így sehol nem említették egymással összefüggésben. A kritikák és a *Das Zelt* folyóiratban megjelent reprodukciók alapján rekonstruálható a három művész kiállításának összképe.<sup>81</sup> A kritikusok Gottlieb festményeit emelték ki a

<sup>78</sup> A Grosz-reprodukciókat lásd MA, 6. 1921. 7. sz. [június], és Újvári Erzsí: *Prózák*. Wien, MA, 1921. A Grosz-mappa megtalálható Kassák hagyatékában. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-1872.

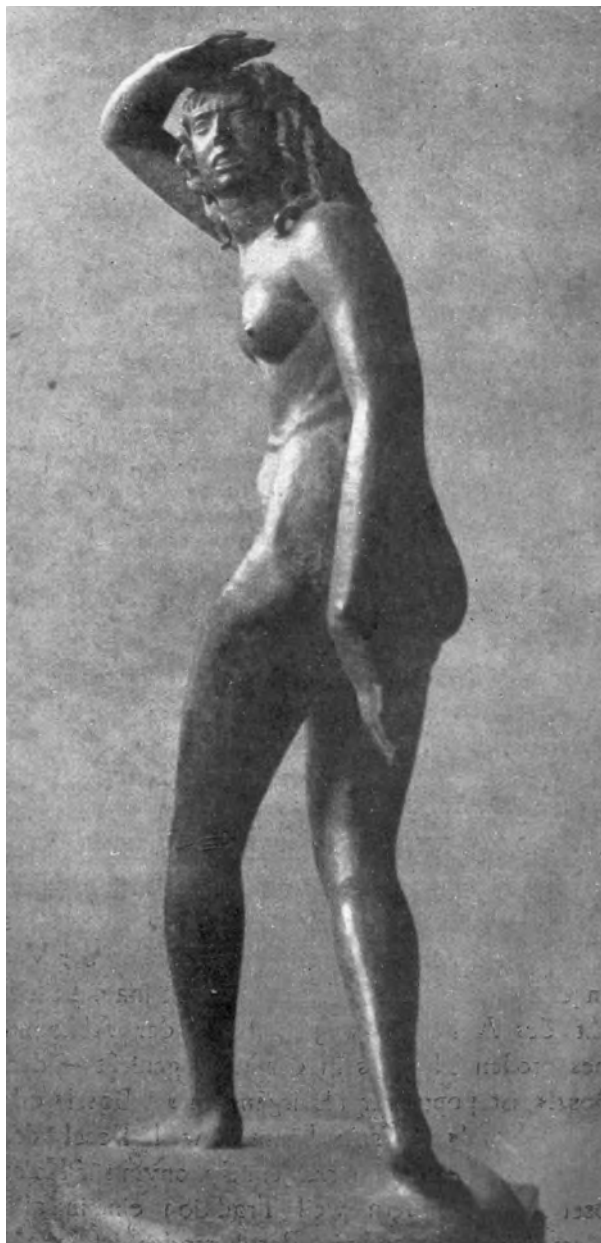
<sup>79</sup> *Arbeiter-Zeitung*, 1924. augusztus 7. 7; *Neues Wiener Tagblatt*, 1924. augusztus 9. 5; Stefan POGLAYEN-NEUWALL: Wien – Ausstellungen. *Der Cicerone*, 16. 1924. 17. sz. 832.

<sup>80</sup> LESÁK 1988. (ld. 54. j.) 99–110. A kiállításról bővebben lásd GALÁcz Judit: Le a dobozszínpaddal! – Az 1924-es bécsi színháztechnikai kiállítás és magyar visszhangja. *Enigma*, 24. 2017. 90. sz. 112–121.

<sup>81</sup> Josef KALMER: Groß, Loew & Gottlieb. *Die Stunde*, 1924. február 9., 6; Dr. Ernst H. BUSCHBECK: Kunstaussstellungen. *Neues Wiener Tagblatt*, 1924. február 25. 5; Stephan POGLAYEN-NEUWALL, Drei jüdische Künstler (Würthle). *Das Zelt*, 1. 1924. 4. sz. 124–125, képmelléklettel.

tárlat anyagából, aki hét évig élt Párizsban, így művészetén leginkább Cézanne és „az 1904–1905 körüli Picasso” hatását vélték felfedezni. Gross és Löw műveivel kapcsolatban szinte kizárólag kifogások fogalmazódtak meg, amelyek előbbi túlzott rajzszerűségét, illetve utóbbi munkáinak „iparművészeti jellegét” hangsúlyozták. A festmények és a szobrok stílusa egyaránt az impreszionizmus és az expresszionizmus határmezsgyéjén mozgott. (2–4. kép)

Az, hogy ez a három művész Kassákkal párhuzamosan kapott lehetőséget a bemutatkozásra a Galerie Würthleben, azért is érdekes, mert ők is annak az Eugen Hoeflich által szerkesztett *Das Zelt* című folyóirat körül szerveződő fiatal, cionista értelmiségiekből álló csoportnak voltak a tagjai, akik közül Kassák bécsi előadójestjein többen felléptek zenészként és előadóművészként. A kapcsolatot minden bizonnyal a bécsi MA munkájában a kezdetektől aktívan részt vállaló Josef Kalmer és Mirjam Schnabel-Hoeflich jelentették – előbbi névlegesen a folyóirat felelős kiadója volt, utóbbi pedig már az aktivisták első bécsi matinéján, 1920. november 20-án is Kassák németre fordított verseit szavalta.<sup>82</sup> Schnabel-Hoeflich a MA által Eugénie Schwarzwald belvárosi reform-leányiskolájának előadótermében 1925. március 22-én rendezett „első német propagandaestjén” is fellépett, Kassák verseinek előadójaként.<sup>83</sup> Ugyanezen az eseményen Mura Zyperowitsch orosz származású táncosnő adott elő modern tánckompozíciókat. A táncosnő szintén Hoeflich köréhez tartozott: egy évvel korábban a *Das Zelt* már idézett számában közölt róla Fritz Gross három mozdulatrajzával illusztrált méltatást.<sup>84</sup> Zyperowitsch táncáról a MA-estén a budapesti *Ma Este* közölt egy fotóreprodukciót. (5–6. kép) A tudósító véleménye szerint „az érdekes estéről a bécsi sajtó elismeréssel írt”.<sup>85</sup> A valóságban az estről megjelent tudósítások legfeljebb iróniával, de semmiképp sem elismeréssel szóltak Kassákékról.<sup>86</sup> Eugen Hoeflich a következőket jegyezte be az estről a naplójába: „a »MA« aktivisták hablatyolása ezen az estén, amelyen Mir[jam] besegített, fárasztó volt és érdektelen. Ezek a dekadens magyar írók Európa apoteózisát az életben akarják megvalósítani, az újkorból egy új kort csinálni – és mégsem jutnak tovább annál, hogy a legújabb kori angol WC-t dicsőítsék. Napokra lesz szükségem, hogy felépüljek a konstruktivisták estje után”.<sup>87</sup>



4. Jakob Löw: *Lót felesége*  
*Das Zelt*, 1. 1924. 4. sz. [április]. 128.

82 N. n.: A Ma felolvasó estéje. *Bécsi Magyar Újság*, 1920. november 18. 7; N. n.: November 20-án tartottuk első wieni matinénkat. *MA*, 6. 1921. 3. sz. [január]. 36. Bővebben lásd Ivánszky 1996. (ld. 6. j.).

83 N. n.: 1. deutscher Propaganda-Abend der Zeitschrift MA, Programm. *MA*, 10. 1925. 2. sz. [március]. [o. n.]

84 Eugen HOEFlich: Eine jüdische Tänzerin (Mit drei Bewegungsstudi-

en von Fritz Gross). *Das Zelt*, 1. 1924. 4. sz. 130–131.

85 N. n.: Mura Zyperowitsch orosz táncosnő, *Ma Este*, 3. 1925. 14. sz. 4.

86 [-st]: Kennen Sie »MA«? *Wiener Allgemeine Zeitung*, 1925. március 24. 6; N. n.: Aktivistischer Abend. *Arbeiter-Zeitung*, 1925. március 21. 8; N. n.: MA. Ein futuristischer Kunstabend. *Neues Wiener Tagblatt*, 1925. március 23. 6.

87 „Schal und nichtig nahm sich das Wortgestammel der »Ma« Akti-





5. **Fritz Gross:** *Mozgástanulmány Mura Zyperowitschról*  
*Das Zelt*, 1. 1924. 4 [április]. 130.

### A konstruktivizmus Bécsben

Érdemes röviden kitérni arra is, hogy milyen körülmények befolyásolták Kassák bécsi kiállításának kritikai fogadtatását. A legfontosabb képzőművészeti kontextust az

a kiállítás képezte, amelyet Hans Tietze szervezett az Otto Kallir-Nirenstein vezette Neue Galerie-ben. 1924 február–márciusában a bécsi városvezetés nagyszabású programsorozatát szervezett *Russische Kulturwoche* (Orosz kulturális hetek) címmel, ennek keretében pedig Tietze a berlini Galerie van Diemen követően európai körútra indult Erste Russische Kunstausstellung (Első orosz képzőművészeti kiállítás) avantgárd szekciójának számszerűen megfogytakozott, mégis reprezentatív bemutatóját szervezte meg február 17-e és március 8-a között.<sup>88</sup> A kritikák alapján rekonstruálható kiállításon Vaszilij Kandinszkij, Elisabeth Epstein, Alexander Archipenko és Marc Chagall 1910-es évekbeli művei mellett a konstruktivisták közül egészen biztosan láthatók voltak El Lisszickij *Prounjai*, Ivan Puni „szintetikus” munkái és Naum Gabo térplasztikái.<sup>89</sup> Kassák és az orosz avantgárd művészek szinte párhuzamos bécsi bemutatkozása nyilvánvalóan interferenciákat okozott. Több kritikus kiemelte, hogy a „legújabb művészeti irányzat”, a konstruktivizmus orosz és magyar képviselői párhuzamosan, de külön kiállításon állítanak ki Bécsben,<sup>90</sup> de olyan vélemény is olvasható, amely szerint Kassák csak az orosz konstruktivisták jelentéktelen epigonja. Az egyik legmeglepőbb ilyen megnyilatkozás Josef Kalmertől, a *MA* felelős kiadójától, Kassák fordítójától érkezett, aki a *Die Wage* című baloldali folyóirat számára írt feuilletonjában nyilatkozott így Kassák munkáiról: „azután, amit az ember Lisszickijtől és Uitztól már látott, ezek a másodkézből származó agyszülemények teljesen érdekteleneknek bizonyulnak”.<sup>91</sup> Pár héttel korábban, azaz még az orosz kiállítás megnyitása előtt Kalmer a *Die Stunde* című napilapban szintén kritikát fogalmazott meg Kassák vizuális munkáival szemben. Itt azt írta, hogy a képarművészeti forrása egyértelműen az Archipenko által kidolgozott „szoborfestészet” volt (amelyet Kassák maga is népszerűsített Bécsben 1921-ben).<sup>92</sup> A kubisták és az orosz konstruktivisták mellett a másik viszonyítási pont Kassák képeivel kapcsolat-

visten am selben Abend aus, dem Mir ihre Hilfe lieh. Dekadente magyarische Literaten, wollen eine Apotheose Europas in Leben verankern, aus Neuzeit eine neue Zeit machen und bringen es doch nicht über die Apotheose des englischen Closetts neuzeitlichster Ausstattung. Ich werde Tage brauchen um mich nach diesem Abend der Konstruktivisten zu rekonstruieren.” Eugen HOEFELICH (Moshe Ya'akov Ben-Gavriel): *Tagebücher 1915 bis 1927*. Hg. und kommentiert von Armin A. WALLAS. Wien, Böhlau, 1999. 222.

88 N. n.: Neue russische Kunst. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. február 17. 12; Max ERMERS: Eine neurussische Kunstwoche in Wien. *Der Tag*, 1924. február 19. 8.

89 Dr. Ernst H. BUSCHBECK: Russische Kunst. *Neues Wiener Abendblatt*,

1924. február 28. 5; Max ERMERS: Jungrussische Kunstausstellung. *Der Tag*, 1924. március 4. 4–5; Josef KALMER: Russen, Juden, Ukrainer. *Die Wage*, 5. 1924. 5. SZ. 151–153; Max ERMERS: Rußland und wir. *Die Wage*, 5. 1924. 7. SZ. 207–210.

90 Hans ANKOWICZ-KLEEHOVEN, Kunstausstellungen. *Wiener Zeitung*, 1924. március 24. 1.

91 „Nach dem, was man von Lissitzky und Uitz gesehen hat, sind diese aus zweiter Hand kommenden Hirnprodukte uninteressant.” Josef KALMER: Von der Sezession zur Kunsthandlung Würthle. *Die Wage*, 5. 1924. 4. SZ. 120.

92 „Diese Versuche, auf der Fläche architektonische Effekte mittels abstrakter, rein geometrischer Zeichnung hervorzuheben, datieren

ban Uitz volt, aki egy évvel korábban, 1923 májusában mutatta be moszkvai útjának tanulságai alapján készített kvázi konstruktivista ikonanalíziseit és absztrakt kompozíciókísérleteit. A két festő absztrakt kompozícióit szintén Kalmer állította szembe egymással. Véleménye szerint Uitz képei a festészet végcélját jelenítik meg, szemben Kassák képarchitektúráival, amelyek csak a művészet egyes elemeit tartalmazzák.<sup>93</sup>

### A Galerie Der Sturm

A bécsi kiállítást követően Kassák gyűjteményét Herwarth Walden *Der Sturm* folyóiratának berlini galériájában mutatta be, 1924 májusában.<sup>94</sup> Kassák feltehetően már 1916-tól kezdve kapcsolatban volt a *Der Sturm*-mal. *MA* című folyóiratának arculata egyértelműen a *Der Sturm* korabeli megjelenéséhez igazodott, 1917 telétől kezdve a *Der Sturm* budapesti bizománya volt, ezenfelül Kassák a Walden által bevezetett komplex művészeti programot is adaptálta: 1917–1919 között Budapesten avantgárd előadóesteket, kiállításokat szervezett, saját képes levelezőlap-sorozatot nyomtatott, és részvénytársasággá alakított vállalkozása könyvkiadóként is üzemelt.<sup>95</sup> Az első világháború alatt Walden szinte kizárólagos kiállítója volt az expresszionizmus vezető alkotóinak, az első világháború utáni évtizedben viszont a *Der Sturm* nemcsak a német, hanem a kelet-közép-európai avantgárd centrumává is vált. Walden fókuszváltásának okait egyrészt a Keletről érkező, nagyszámú, tehetséges emigráns berlini megjelenésében kell keresnünk, másrészt pedig abban, hogy a világháború után Walden korábbi törzsgárdája anyagi nézeteltérések miatt elpártolt a galériától.<sup>96</sup> A *Der Sturm* háború utáni két évének igazi felfedezettjei Moholy-Nagy László és Péri László voltak, akik 1919-ben Kassák köréhez tartoz-

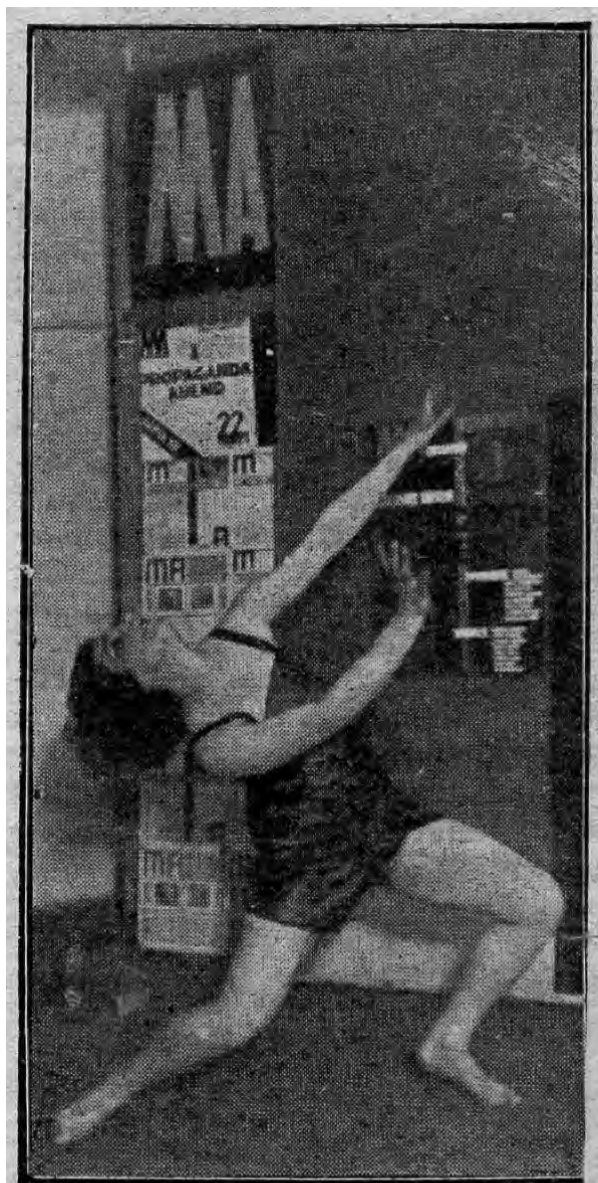
noch vom Plastiker Archipenko her, der die sogenannte Skulptomalerei erfunden hat." Josef KALMER: Ausstellung bei Würthle. *Die Stunde*, 1924. február 8. 9. Kassák a *MA* 1921. április 25-én megjelent számában Archipenko műveinek reprodukcióit közölte, valamint ugyanekkor megindított *Horizont* című albumsorozatának első számát is a kubista szobrász munkásságának szentelte.

93 „Der bleibende Eindruck ist, daß es sich hier um Elemente und nicht wie etwa bei Uitz um Endziele der Malerei handelt." Uo. 9.

94 „A Sturmnál április 27-én nyílik meg." Kassák Lajos levele Simon Jolánnak. Bécs, 1924. február. (ld. 7. j.).

95 Elképzelni egy mozgalmat: a *MA* Budapesten. Kiállítás. Kurátorok: Dobó Gábor–SZEREDI Merse Pál. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, 2016. szeptember 26.–2017. január 15. Kiállítási leprellő: academia.edu/31042572.

96 Bővebben lásd SZEREDI 2016. (ld. 27. j.) 57–115.



**Mura Zyperovitsch orosz táncosnő. Felvétel a Bécsben élő magyar művészek német nyelvű „Ma” estélyéről. Az érdekes estéről a bécsi sajtó elismeréssel írt.**

6. Mura Zyperowitsch

*Ma Este*, 3. 1925. 14. sz. 4. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-F-81.466.

tak, de képzőművészként csak Berlinben debütáltak. A *Der Sturm*ban első kiállításuk közvetlenül Ivan Punyi szuprematista kavalkádját követte, 1922 februárjában. Moholy-Nagy és Péri jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy a *Der Sturm* hírneve nem csorbult, hanem nőtt az expresszionista mesterek elpártolását követően.<sup>97</sup> Kassák tárlata a *Der Sturm* magyar kiállításainak sorába illeszkedett, ahol 1924-ben egymást követte Kádár Béla és Scheiber Hugó (közös: január, Scheiber: február, Kádár: november), Moholy-Nagy László (február), Bernáth Aurél és Ferenczy Béni (június–július), valamint Péri László (október) kiállítása.<sup>98</sup> Kassák kiállítótársa a *Der Sturm*ban egy kevésbé ismert művész, Nikolaus Braun volt. Braun magyar származású volt, de Berlinben született, ahol 1922 után Arthur Segal tanítványa és a progresszív baloldali művészeket tömörítő Novembergruppe tagja volt. Művészete 1923-ban vett gyökeres fordulatot, amikor adaptálta a konstruktivista formanyelvet, illetve azt még tovább fejlesztő anyagkísérleteket készített. 1925-ben megjelent *Konkrét fény* című írásából tudjuk, hogy ezeken a „domborműveken” elektromos fényt használt: „plasztikáimat és fénydomborműveimet – amelyekbe konkrétumként az elektromos fényt illeszttem – abból az ötletből kiindulva formálok meg, hogy a konstruktivista szobrászatban konkrétta lett forma és színelemekhez harmadikként a fényt adjam hozzá, reális és önálló világítóerőt adva ezeknek a képződményeknek. [...] A fényplasztika mozgását a változó megvilágítás adja, s így a képelemek egymás közötti és a kép egészéhez való viszonyai állandóan változnak. Ugyanígy közvetlenül a fényből nyerhető a szín, amely így anyagtalannak hat”.<sup>99</sup> A náci hatalomátvételt követően Braun saját kezűleg elpusztította műveit, viszont a *Der Sturm*ban több reprodukció is megjelent *Wechselndes*

*Lichtbildjeiről* (Változó Fény-képek), különböző megvilágításokban.<sup>100</sup> A berlini kiállításon Kassák képarchitektúráival szemben egyértelműen Braun kísérletibb, érdekesebb munkái váltottak ki nagyobb kritikai érdeklődést.<sup>101</sup> Walden a „magyar évadhoz” kapcsolódóan a *Der Sturm* 1924-es nyári számát magyar különszámként adta ki. Képanyagában Kassák képarchitektúrái, Scheiber Hugó egyik portréja, valamint Mattis Teutsch János és Moholy-Nagy linóleummetszetei szerepeltek (utóbbiak közül az egyik címdalán), irodalmi tartalmában pedig Kassák mellett a *MA* fiataljainak versei közül közölt német fordításokat (Glauber Henrik, Reiter Róbert, Tamás Aladár és Nádass József).<sup>102</sup> A következő számban Gáspár Endre, a *MA* bécsi fordítója és teoretikusa írt elemzést Kassák csoportjának addigi munkásságáról.<sup>103</sup>

## Kassák portfóliója 1924-ben

### A képarchitektúra elmélete és gyakorlata

A kritikusok közül többen hangsúlyozták, hogy Kassák egy német nyelvű manifesztumot mellékelte képeihez az „első bécsi konstruktivista kiállításként” meghirdetett Würthle-beli bemutatkozásakor,<sup>104</sup> amelyben – Malevics és El Lisszickij elméleti írásaihoz hasonlóan – azt hangsúlyozta, hogy a konstruktivizmus két irányban indult el: a tér (építészet) és a sík (képarchitektúra) felé, és ezek közül a képarchitektúra a konstruktív-kollektív művészet első lépcsőfoka – egy új korszak primitív művészete. Ez alapján indulhat el a szintézis a konstruktivista építészet felé.<sup>105</sup> Hans Ankwicz-Kleehoven tudósítása szerint

97 PASSUTH Krisztina: A magyarok Sturm-ja. In: PASSUTH 1996. (ld. 3. j.) 117–121.

98 Bővebben lásd SZEREDI 2016. (ld. 27. j.) 144–147.

99 Nikolaus BRAUN: Konkretes Licht. In: ARTHUR SEGAL: *Das Lichtproblem in der Malerei*. Berlin, Arthur Segal, 1925. Magyar fordítása: F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Képzőművészeti, 1991. 83. Vö. Nikolaus BRAUN: Erlösung im Licht. Zur Ausstellung im Sturm. *Der Sturm*, 15. 1924. Monatsbericht Juni. 113.

100 *Der Sturm*, 15. 1924. 3. sz. Két évvel később Braun ismét publikálta képeit a *Der Sturm*ban, amelyekhez Rudolf Blümner írt elemzést. *Der Sturm*, 17. 1926. 9. sz. 129–135.

101 Lásd WILLI WOLFRADT: Berliner Ausstellungen. *Der Cicerone*, 16. 1924. 12. sz. 571; CURT GLASER: Maler, Bildhauer und Konstruktivisten. Ausstellungen. *Berliner Börsen-Courier*, 1924. május 25. 5–6.

102 LUDWIG KASSÁK: Aus dem "Buch der Reinheit"; HEINRICH GLAUBER: Gedichte; ROBERT REITER: Abriss: Gesellschaft Künstler Kunstwerk;

Aladar TAMÁS: Gedichte; (365-er Dichter): Glasuhr; JOSEF NÁDASS: Strassenbahn 58; ROBERT REITER: Spannung. *Der Sturm*, 15. 1924. 2. sz. 70–86.

103 ANDREAS GASPAR: Die Bewegung der ungarischen Aktivisten. *Der Sturm*, 15. 1924. 3. sz. 163–167.

104 VIKTOR TRAUTZL: Würthle-Ausstellung. *Reichspost*, 1924. február 6. 7; ANKWICZ-KLEEHOVEN 1924. (ld. 90. j.) 1.

105 „Einer ihrer Führer, der in Wien lebende Ungar Ludwig Kassák, drückt sich folgendermaßen aus: »Der Kampf um die neue konstruktive Architektur schlug zwei Wege ein: im Raume und auf der Fläche. Ersteres ist Baukunst, das zweite Bildarchitektur. Diese strebt zur Architektur hin, als der einzigen stofflich und geistig konstruktiv-kollektiven Kunst. Die Bildarchitektur gehört zu den ersten Dokumenten dessen, daß der sich in Kämpfen aufreibende Mensch von heute sein Sicherheitsgefühl wiedererlangte und seiner in Farben und Formen objektivierten Weltanschauung im Wege der primitiven Kunst zum ersten mal auf die Beine helfen will.«” MAX RODEN: An den Grenzen der Kunst. *Volks-Zeitung*, 1924. február 8. 1–2.

Kassák felvázolta izmus-taxonómiáját: „Expresszionizmus – Kubizmus: a szín- és formaelemek felszabadítása a korábbi kultúra asszociációs közegéből, Absztraktizmus – Szuprematizmus: a felszabadított elemek feldolgozása. Konstruktivizmus: a felszabadított elemek organizációja”.<sup>106</sup> Az idézetek alapján a kiállításban olvasható manifesztum azonosítható azzal a rövidebb, második képarchitektúra-manifesztummal, amely a MA Uitz és Barta kiválását követő első, 1922. október 15-én, új, négyzetes formátumban megjelent számában olvasható.<sup>107</sup> A német nyelvű kiáltványt a MA lapjain Kassák önpozicionáló szándékkal Raoul Hausmann *Optofonetika* és El Liszickij *Proun* manifesztuma mellett jelentette meg, kétszínnyomott metszeteivel illusztrálva.<sup>108</sup> A manifesztumban Kassák kijelentette, hogy a képarchitektúrában nem forma- és színproblémákat lát, hanem egy új, szintetikus művészet első lépcsőfokát. Ehhez kapcsolódott a képarchitektúra elhelyezése a korábbi művészeti irányok között – 1922 októberében Kassák saját művészetének közvetlen analógiájaként a képzőművészet és építészet közötti átmenetet képviselő *Proun* nevezte meg.

A kritikusok közül a legtöbben Kassák műveit a „kollektív művészet felé vezető út” első állomásaiként értelmezték.<sup>109</sup> A konstruktivizmusról a legfelkészültebben a *Volks-Zeitung* kritikusa, Max Roden írt, aki a svéd Hjalmar Gabrielson konstruktivista gyűjteményéről Berlinben megjelent kiadvány tanulmányainak tükrében elemezte a konstruktivizmus aktuális fejlődését. Ludwig Hilberseimer esszéje alapján Roden megkülönböztette a konstruktivizmus kezdeti, laboratóriumi fázisát és az „utilitarista konstruktivizmust”, amely a képi konstrukciók helyett a valós tárgyak létrehozását tűzi ki célul és végeredményében a modern építészetben hasznosul. Roden részletes és értő bemutatását adta Kassák – illetve vele együtt az „utilitaristák” – művészetének, a kiállítás egyes darabjait kifejezetten pozitív kritikával illetve. Esszéjének záró mondataiban mégis felteszi a kérdést, hogy az „utilitarizmus” vajon meddig marad

a képzőművészeti *dernier cri*, és mikor kerül „a korábbi izmusokkal együtt a szeméttelre?”.<sup>110</sup> A szövegekben megfigyelhető másik tendencia azonos azzal a geometrikus absztrakcióról és kifejezetten a bécsi kinetistákról megjelent kritikákban megfogalmazott véleménnyel, mely szerint a konstruktivista munkák nem tekinthetők „végeredménynek”, csupán az elméleteket illusztráló kísérleteknek, vázlatoknak, és leginkább díszítőművészetnek: ornamentikának.<sup>111</sup> Mivel a kinetisták – Franz Čížek iparművészeti főiskolai Ornamentale Formenlehre (Ornamentális formatan) kurzusának hallgatói – 1921-től kezdve minden tanév végén műhelykiállítást szerveztek, a bécsi műkritika Kassák kiállításával kapcsolatban már bevett frázisokat eleveníthetett fel. A vélemény negatív és pozitív felhanggal egyaránt megjelenhet – ez utóbbira példa az absztrakció irányában nyitott művészettörténész, Max Ermers írása, aki szerint Kassák munkái alapján kiváló iparművészeti tárgyakat lehetne készíteni,<sup>112</sup> előbbire pedig Ankwiczy-Kleehoven, aki úgy vélte, hogy a képarchitektúrák „legfeljebb jó plakátok lehetnének”.<sup>113</sup> Kassák ezzel kapcsolatban a képarchitektúra manifesztumában fogalmazott meg fontos téziseket. Véleménye szerint „a képarchitektúra nem a síkba befelé, hanem a síkból kifelé építkezik [...], belép a reális térbe és így megkapja a kép a képélet határtalan lehetőségét: a természetes perspektívát. [...] A formák és a színek között beálló perspektíva nem ábrázolt testek látszólagos egymás mögé építéséből, hanem a valóban jelenlévő színek és sík formák önmaguk testiségéből ered. Ezért ezek a színek és formák élnek, élők önmaguk reális életét, elmentésben a szín és a forma dekorációival – aminek a jó kritikusok majd nevezni fogják ezt a művészetet”.<sup>114</sup>

Ermers kritikájában Kassák képein, ellentétben a konstruktivizmus merőben kollektivistá értelmével, zeneiséget vél felfedezni, amelyen keresztül a művész lelki világa kerül rá a képekre.<sup>115</sup> A képarchitektúra hasonló értelmezését adta Bortnyik Sándor, akivel Dénes Zsófia készített riportot 1922 februárjában. Bortnyik akkor úgy vélte, hogy a képarchitektúra „a külső termé-

106 „Expressionismus – Kubismus: Befreiung der Farb- und Formelemente vom Assoziationsbereiche der vergangenen Kulturepoche. Abstraktismus – Suprematismus: Erfassung der befreiten Elemente. Konstruktivismus: Organisation der befreiten Elemente.” ANKWICZ-KLEEHOVEN 1924. (ld. 76. j.) 1–2.

107 Ludwig KASSÁK: Bildarchitektur. MA, 8. 1922. 1. sz. [október]. 6–7.

108 Raoul HAUSMANN: Optofonetika. Ford. GÁSPÁR Endre. Uo. 3–4; El LISZICKIJ: Proun. Ford. MÁCZA János. Uo. 8.

109 Lásd TRAUTZL 1924. (ld. 104. j.) 7; RODEN 1924. (ld. 105. j.) 1–2.

110 Uo. Bövebben lásd *Sammlung Gabrielson-Göteborg. Erwerbungen 1922–23, Berlin*. Mit Beiträgen von Adolf BEHNE, Ludwig HILBERSEIMER,

Salomo FRIEDLÄNDER-MYNONA. Berlin, A. Frisch, 1923.

111 *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Ausstellungskatalog. Hg. von Monika PLATZER–Ursula STORCH. Wien, Wien Museum, 2006; *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne*. Ausstellungskatalog. Hg. von Gerald BLAST. Wien, Belvedere, 2011.

112 Max ERMERS: Konstruktivistische Ausstellung bei Würthle. *Der Tag*, 1924. február 13. 8.

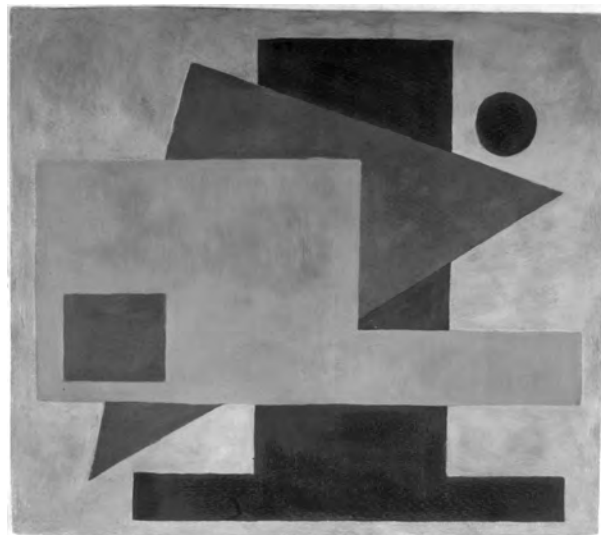
113 ANKWICZ-KLEEHOVEN 1924. (ld. 90. j.) 1–2.

114 Kassák 1922. (ld. 30. j.) 53–54.

115 ERMERS 1924. (ld. 112. j.) 8.

szettel egyenlő értékű belső valóságot” vizualizálja: „az én képem tehát nem fejez ki egyebet, mint [...] harmóniát” – mondta.<sup>116</sup> Kállai Ernő az *Új magyar piktúrában* a konstruktivizmus kapcsán szintén a művészi harmóniák jelentőségét hangsúlyozta: „minden művészet magva és létjogosultsága tiszta emberi vonások nyilvánításában rejlik”. A konstruktivista kép „művészi tartalma a fölértékelt önértelmű és öncélú eleven erejének testté válásán múlik”.<sup>117</sup> Mindez eltér a képarchitektúra azon értelmezésétől, amelyet Kállai 1921-ben megjelent első elemzésében implikált. Kassák képarchitektúrája „testté vált tiszta szellem és etika: tárgyaltalan forma”,<sup>118</sup> ilyen értelemben pedig befogadása, értelmezése során sem szabad a „tradicionális” festészet befogadásának taktikáját alkalmazni: „[a képarchitektúra a] legsűrítettebb és legegyszerűbb formába redukált cselekvő művészet [...] TETT. Teremtés, mely az eljövendő közösség határköveit, diadalmas előre-jelzéseit cövekeli a végtelen és alakatlan térbe. Kereteket állít az új tárgyak és tartalmak vajúddó, kollektív sokasága számára”.<sup>119</sup> Ezt Kassák is megfogalmazta a képarchitektúra első kiáltványában, a Bortnyik Sándor albumához írt előszavában: „mikor [...] Bortnyik mappáját magunk elé emeljük, fejünkben töröljük ki a regulákat” – írja – „mert [a képarchitektúra] nem festészet a szó akadémikus értelmében”.<sup>120</sup> Később ezt azzal egészítette ki, hogy „a művészethez nem kell technika [mert] a technika rutin s a rutin felületen-csúszkálás. [...] A képarchitektúra [ezért] elvet minden iskolát, önmagunk iskolázását is”.<sup>121</sup>

Abban az esetben viszont, ha a képarchitektúrákat a befogadó nem az ideológiai-utópikus tartalom, azaz a jelentés, hanem kizárólag a forma és technika felől közelítve szemléli, értelemszerűen Kassák művészetének amatőr és esetleges jellege kerül előtérbe. A problémát Kállai is kiemelte 1926-os összefoglaló munkájában, ahol azt írta, hogy „a képarchitektúrák monumentális páthosza is a költő Kassákra utal – sajnos, anélkül, hogy a költői víziók hatalmát és eredetiségét nyomon követhetné. Kassák szellemi elevensége és alkotó energiája bámulatos, de le kell szögeznünk, hogy képzőművészeti törekvései nemegyszer siklanak a dilettantizmus terüle-



7. **KASSÁK Lajos:** *Képarchitektúra*, 1922  
Papír, olaj, 24,4×27,5 cm  
Magángyűjtemény (Párizs, Galerie Le Minotaure)

tére”.<sup>122</sup> 1924-ben, a Galerie Der Sturm kiállításának katalógusában ugyanakkor Kállai, megfelelő a kereskedelmi galéria által generált versenyszituációnak, értő és alapos bemutatását adta Kassák újabb művészeti törekvéseinek. A politikai meghasonulás, az emigráció „energált kispolgári környezete” és az idealista-profetikus hangnem elvesztése ellenére Kassák képarchitektúráját mint a legmodernebb és legtöbb társadalmi mondanivalóval bíró művészeti kezdeményezést írta le.<sup>123</sup>

### *Ismert és ismeretlen képarchitektúrák*

Kassák bécsi kiállításához nem készült katalógus, a berlini kiállításnak viszont ismert a műtárgyjegyzéke, amely alapján Kassák a Galerie Der Sturmiban huszonnégy képarchitektúrárt, tizenhat térkonstrukciót, öt dinamikus konstrukciót, egy kioszktervet, egy emlékművet és egy tipográfiai kompozíciót állított ki.<sup>124</sup> A bécsi kiállítás-

116 DÉNES Zsófia: Bortnyik műhelyében. *Bécsi Magyar Újság*, 1922. február 17. 5.

117 KÁLLAI 1926. (ld. 20. j.) 138.

118 MÁTVÁS Péter [KÁLLAI Ernő]: Kassák Lajos. *MA*, 7. 1921. 1. sz. [november]. 139.

119 Uo. Bővebben lásd HEGVI Lóránd: A tárgynélküliség értelmezése Kassák képarchitektúráiban. *Művészettörténeti Értesítő*, 30. 1981. 3. sz. 194–199; ANDRÁSI Gábor: Forma és „képtest” Kassák korai művein (1920–1924). In: *Kassák 1987*. (ld. 6. j.) 65–72.

120 KASSÁK 1921. (ld. 23. j.)

121 KASSÁK 1922. (ld. 30. j.) 54.

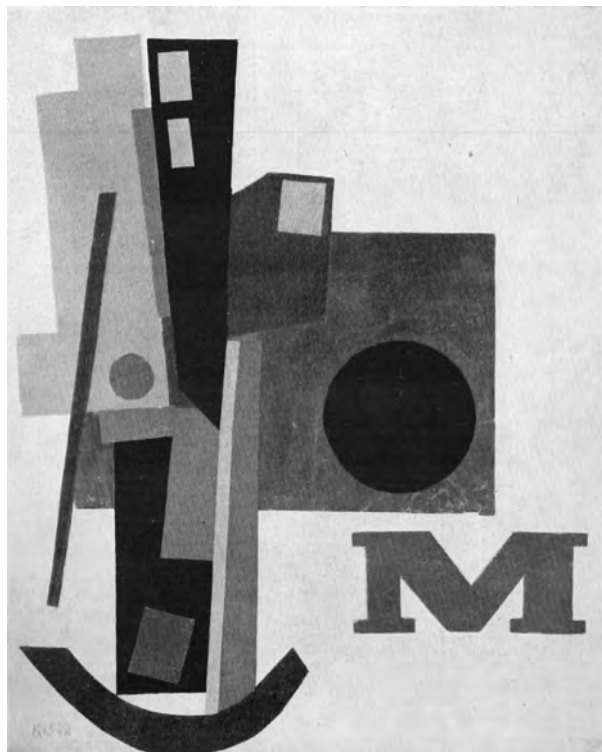
122 KÁLLAI 1926. (ld. 20. j.) 144.

123 Ernst KÁLLAI: Ludwig Kassák. In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung 1924. (ld. 27. j.) 2.

124 Kat. Nr. 1–24. Bildarchitektur, Nr. 24–41. Raumkonstruktion, Nr. 42–47. Dynamische Konstruktion, Nr. 48. Kiosk, Nr. 49. Monument, Nr. 50. Typographie. *Der Sturm*. 131. Ausstellung 1924. (ld. 27. j.) 3.



8. **Kassák Lajos: Képarchitektúra**, 1922 körül  
Papír, olaj, 28×22 cm, j. j. I. LK.  
Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-M-79.



9. **Kassák Lajos: Képarchitektúra**  
In: Új művészek könyve. Szerk. Kassák Lajos–Moholy-Nagy László.  
Wien, Julius Fischer Verlag, 1922 [szepember]. 103. kép.

ról megjelent kritikákból következtetve a két tárlaton bemutatott portfólió feltehetően nem vagy csak minimálisan tért el egymástól. Mindezek ellenére az, hogy Kassák 1924-ben milyen műveket állított ki, csak részlegesen rekonstruálható: Bécsben készített képarchitektúrái közül alig néhány maradt fenn. Talán túlzó, de mindenképp megalapozott óvatossággal, Kassák első kiállításához referenciaként csak néhány, biztos provenienciával rendelkező festményt kapcsolok. Autográf 1921-es dátummal ellátott az a Kassák Múzeumban található képarchitektúra, amely az *œuvre-katalógusban Színes harmóniák* címmel szerepel több hasonló, „orna-

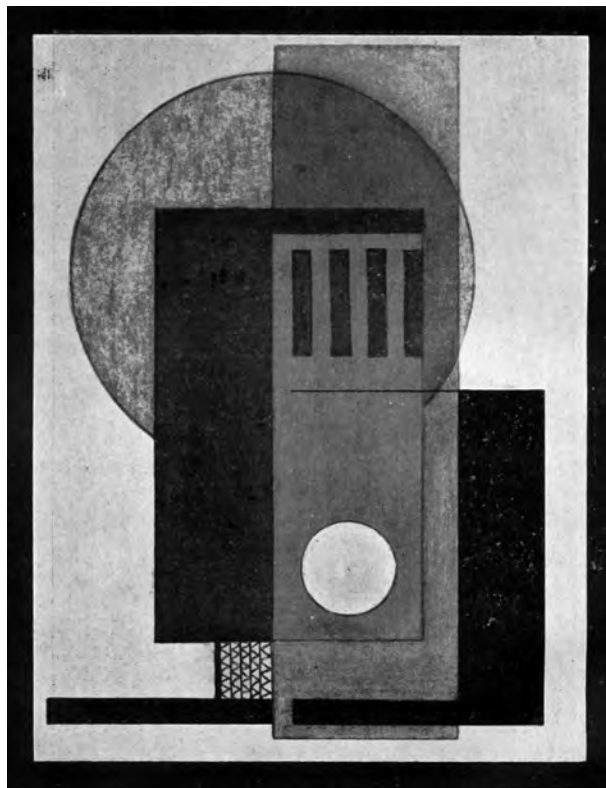
mentális” motívumot alkalmazó, telített, színes felület létrehozó képarchitektúra társaságában.<sup>125</sup> Ennek a kompozíciós elvnek a továbbfejlesztése az a külföldi magángyűjteményben található kék-vörös-narancs színű formákból felépített képarchitektúra, amely feltehetően szerepelt legalább a berlini kiállításon (a festmény hátoldalára ugyanis a Galerie Der Sturm kiállítási cédulája van ragasztva).<sup>126</sup> (7. kép) A képarchitektúrák egy későbbi, „dinamikus” fázisát dokumentálja a Kassák Múzeum másik korai műalkotása, amelyen egy semleges háttér előtt lebegő, főként barnás tónusú geometrikus elemekből felépített kompozíciót látunk.<sup>127</sup> (8. kép)

125 Kassák Lajos: *Képarchitektúra* [Színes harmóniák], 1921. Papír, gouache, 38,5×29,5 cm, j. b. I. L. Kassák W 1921. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-M-79.4.1. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 131. További referencia lehet egy Mácsa János gyűjteményéből előkerült képarchitektúra, amely viszont biztosan nem szerepelt az 1924-es kiállításon, mivel Mácsa már 1923-ban a Szovjetunióba emigrált. Kassák Lajos: *Képarchitektúra* [Zöld centrum], 1921, papír, aquarell, tus, 39,5×30 cm, j. b. I. L. Kassák W 21. Magángyűjtemény (Budapest, Kieselbach Galéria, 37. aukció, 237. tétel). Reprodukcióját

lásd Mácsa János: *Legendák és tények. Tanulmányok a XX. század művészettörténetéhez*. Szerk. Szabó Júlia. Budapest, Corvina, 1972. 18. kép; Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 755. a.

126 Kassák Lajos: *Képarchitektúra*, 1922. Papír, olaj, 24,4×27,5 cm. Magángyűjtemény (Párizs, Galerie Le Minotaure). Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 156.

127 Kassák Lajos: *Képarchitektúra*, 1922 körül. Papír, olaj, 28×22 cm, j. j. I. LK. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-M-79. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 167.



10. **Kassák Lajos:** Képarchitektúra  
In: Kassák Lajos: *Tisztaság* könyve. Budapest, Horizont, 1926. 8. kép



11. **Kassák Lajos:** Kollázs [Bécsi Magyar Újság]  
MA, 7. 1921. 1. sz. [november]. 139.

Folyóiratokban Kassáktól főként linóleum- és fametszetek jelentek meg nyomtatásban, az első kiállításon feltehetően bemutatott Kassák-művek sorát mégis továbbbi, reprodukcióként megjelent képarchitektúrákkal tudjuk kiegészíteni. Kassák 1922 szeptemberében, az *Új művészek* könyvében kliséről reprodukálta a fent már említett Der Sturm-cédulás képének egy változatát és egy mára elveszett, „M betűs” képarchitektúráját is.<sup>128</sup> (9. kép) A bukaresti *Contimporanul* folyóirat által 1924 decemberében megrendezett első nemzetközi kiállításon Kassák, a katalógus tanúsága szerint, három művel szerepelt: egy dinamikus konstrukcióval, egy térkonstrukcióval és egy építészeti tervvel. Ezek közül a dinamikus

konstrukció reprodukciója megjelent a folyóiratban.<sup>129</sup> Az 1926 májusában kiadott *Tisztaság* könyvében jelent meg a következő, kliséről reprodukált képarchitektúra, amelynek datálása így kérdéses, viszont formakincse rokonságot mutat az *Új művészek* könyvében megjelent reprodukciókkal, így összefüggésbe hozható az 1924-es kiállítással is.<sup>130</sup> (10. kép) A festett képarchitektúrák mellett Kassák feltehetően kollázsokat, színes papírból és újságkivágatokból „épített” konstrukciókat is kiállított.<sup>131</sup> Dada-kollázsai közül egy (de semmiképp sem az egyetlen) megjelent a MA 1921-es Kassák-számában. A kollázs a *Bécsi Magyar Újság* fejlécéből és a Tristan Tzara által 1921 májusában Párizsban Maurice Barrès író

128 Kassák Lajos: Képarchitektúrák. In: *Új művészek* könyve 1922. (ld. 24. j.) 103–104. kép. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 158.

129 Kassák Lajos: Constructie. *Contimporanul*, 2. 1924. 50–51. sz. [o. n.] Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 203.

130 Kassák Lajos: Képarchitektúra. In: *Uő: Tisztaság* könyve. Budapest, Horizont, 1926. 8. kép. Másodközlése: *Dokumentum*, 1. 1926. 1. sz. [december]. 23. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 235.

131 „Klebebilder: Aus Würfeln, Rechtecken, Kreisflächen und anderen geometrischen Figuren, zu denen hie und da noch Buchstaben treten, konstruiert er Bilder. Mitunter sind die einzelnen Flächenformen aus bunten Papier ausgeschnitten und auf die Bildfläche aufgeklebt. Alles kommt auf das Verhältnis dieser Figuren zueinander und ihren architektonischen Aufbau an.” Alfred MARKOWITZ: Kunstausstellungen. *Arbeiter-Zeitung*, 1924. február 9. 9.

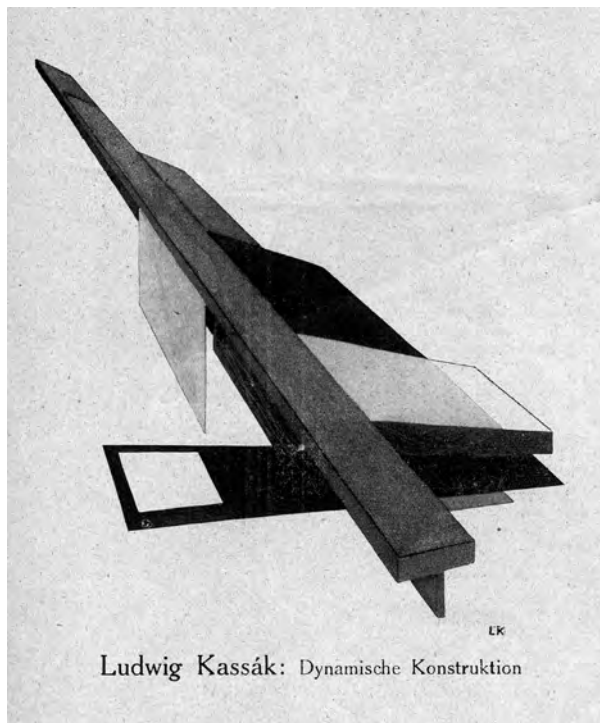




12. **KASSÁK Lajos:** *Tipográfia*  
MA, 7. 1922. 5–6. sz. [május]. 29.

ellen szervezett dada-per plakátjából kivágott részletek ismerhetők fel.<sup>132</sup> (11. kép) Színes papírból összeállított képarchitektúrákra nem találunk példát Kassák ismert oeuvre-jében, ugyanakkor Bortnyik éppen egy ilyen esetet említett visszaemlékezve a képarchitektúra genezisére: „egyszer [...] felhozott [Kassák] egy nagy mappát, s azt mondta »Most mutatok magának valamit!« [...] Kivett a mappából és letett a földre színes papírdarabokat, amelyek különböző formára voltak kivágva, és ott összerakott belőlük egy kompozíciót. Azt mondta, hogy ez az, ezt kell követni”.<sup>133</sup> A Galerie Der Sturm katalógusában utolsó tételként szereplő „tipográfáról” elképzelhető, hogy azonos azzal a betűkből, számokból és más tipográfiai jelekből összeállított kompozícióval,

<sup>132</sup> KASSÁK Lajos: Kollázs [Bécsi Magyar Újság]. MA, 7. 1921. 1. sz. [november]. 139; KASSÁK 1987. (ld. 6. j.) Kat. 100. A Barrès-perről bővebben lásd Michel SANOUILLET: *Dada in Paris*. Cambridge (MA), The MIT Press, 2009. 185–194. A plakát André Breton hagyatékában maradt fenn: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100646570#> (Letöltve: 2017. 08. 26.)



13. **KASSÁK Lajos:** *Dinamikus konstrukció*  
In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung. Ludwig Kassák und Nikolaus Braun. Berlin, Galerie Der Sturm, 1924 [május]. [o. n.]  
Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-1851.

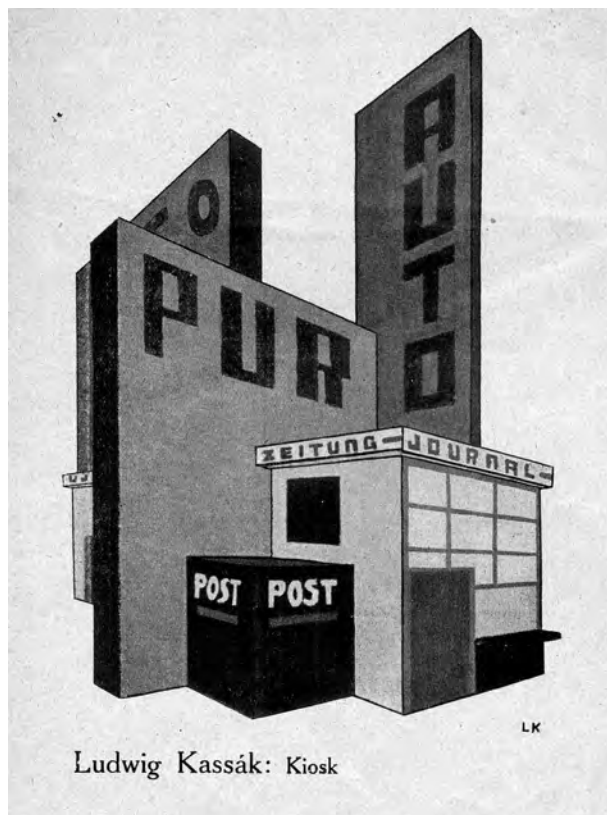
amely a MA 1922. május elsejei, jubileumi számában jelent meg egész oldalas reprodukcióként, kétszínnyomással.<sup>134</sup> (12. kép)

A szegényes képanyag mellett a *Der Tag* kritikusa, Max Ermers igen pontos képleírásai nyomán, amelyeket éppen a Kassák műveinek „ornamentális” jellegét hangsúlyozandó helyezett el kritikájában, két további képarchitektúra is „rekonstruálható”. Ermers leírása szerint az egyik képen „sötétszürke alapon délnyugat felé (ha a képet térképként nézzük), a középponttól nem messze egy nagy, vörös négyzet helyezkedik el. E mögött egy nagy, keskeny, fekete téglalap, melyet északkeletről részben kitakar egy barna kör. Az átfedésben a színek keverednek. A négyzet alatt egy fehér

<sup>133</sup> HAJDÚ 1976. (ld. 41. j.) 19.

<sup>134</sup> KASSÁK Lajos: *Tipográfia*. MA, 7. 1922. 5–6. sz. [május]. 29. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 168.





14. **Kassák Lajos:** Kioszk

In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung. Ludwig Kassák und Nikolaus Braun. Berlin, Galerie Der Sturm, 1924 [május]. [o. n.] Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz. KM-1851.

vonal – mintegy hangsúlyjelzésként. [...] Vagy egy másik kép: fehér alapon jobb oldalt alul egy nagy, mélykék, térbeli téglalap, melynek bal felső sarkát egy világos vörös négyzet metszi le. A négyzet mögött egy hosszúka, alul és felül is túllógó arany négyszög – melynek színe a nagy kék téglalapban, egy kisebb négyzetben is feltűnik”.<sup>135</sup>

<sup>135</sup> „Beschreiben wir eines der Bilder. Auf dunkelgrauem Hintergrund – südwestlich (wenn wir das Bild als Landkarte betrachten), unweit des Mittelpunkts ein rotes, großes Quadrat; ein langes, schmales, schwarzes Rechteck hinter dem Quadrat, das – nordöstlich – von einem braunen Kreis teilweise überdeckt wird. Farbenmischung auf der Überdeckungsstelle. Unterhalb des Quadrats ein weißer Zwecker – wie ein Akzent. Oder ein anderes Bild: Auf weißen Fond rechts unten ein Rechteck, groß, tiefblau und aufgestellt. Ein leuchtendes Rotquadrat überschneidet dessen obere linke Ecke. Hinter dem Quadrat – oben und unten vorlugend [sic!] – ein langes Oblongum dessen Gold



15. **Kassák Lajos:** Reklam-Kiosk

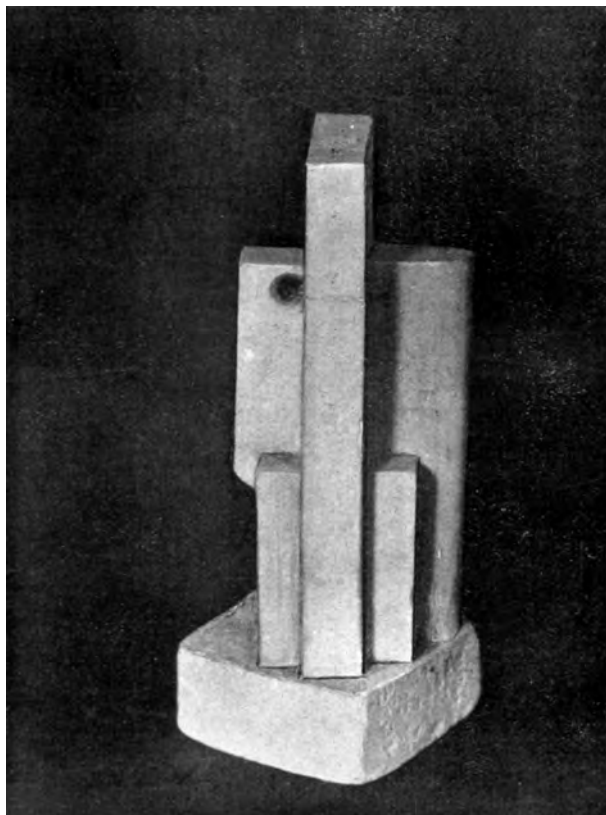
In: Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 5. kép

További forrásokkal szolgál a *Der Sturm*: katalógusban és a folyóirat 1924 nyári számában az egyik dinamikus konstrukcióról és egy kioszktervről is reprodukció jelent meg.<sup>136</sup> (13–14. kép) Egy újabb, szintén német nyelvű feliratokat (Auto, Motor, Warenhaus, Post, Zeitung, stb.) felvonultató kioszkterv jelent meg a *Tisztaság* könyvében.<sup>137</sup> (15. kép) Kassák számára a modern tipográfia, ezen belül a reklám 1924-től kezdve mint a képarchitektúra „gyakorlati” hasznosításának egyik lehetséges formája vált egyre fontosabbá. A *Tisztaság* könyvében *Reklám* címmel írt elemzést, az 1926 decemberében Budapesten megindított, *Dokumentum* című folyóiratában pedig hangsúlyosan szerepelt az új tipográfia: Kassák saját tervezésű hirdetéseket helyezett el

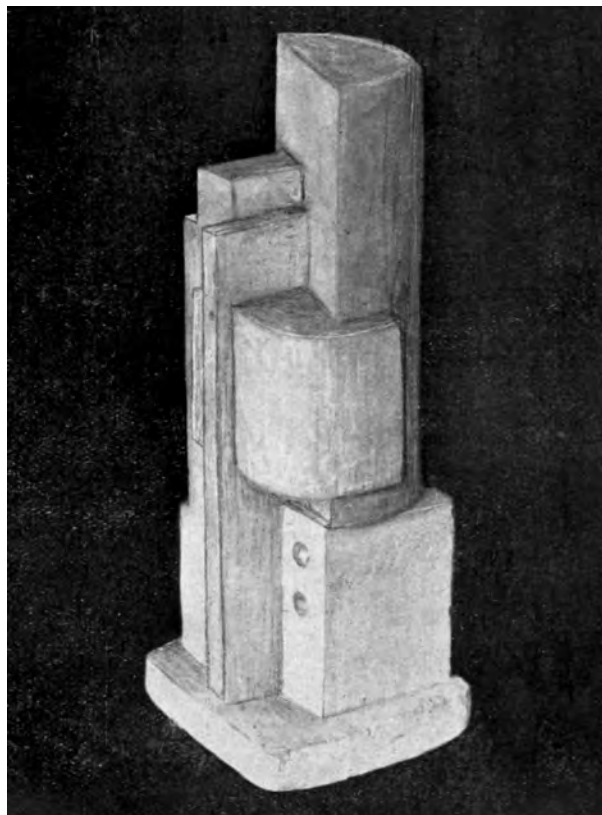
in einem Goldquadrat des blauen Rechtecks nochmals aufleuchtet. Alles in reinen Farben, klaren Formen.” ERMERS 1924. (ld. 112. j.) 8.

<sup>136</sup> Ludwig Kassák: Dynamische Konstruktion. In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung 1924. (ld. 27. j.) [o. n.]; valamint *Der Sturm*, 15. 1924. 2. sz. 79. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 200. Ludwig Kassák: Kiosk. In: *Der Sturm*. 131. Ausstellung 1924. (ld. 27. j.) [o. n.]; valamint *Der Sturm*, 15. 1924. 2. sz. 73; Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 149.

<sup>137</sup> Kassák Lajos: Reklam-Kiosk. In: Kassák 1926. (ld. 25. j.) 5. kép; Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 249.



16. KASSÁK Lajos: Szobor

In: KASSÁK Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 6. kép

17. KASSÁK Lajos: Szobor

In: KASSÁK Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 7. kép

a lapszámokban és elsőként közölte magyar nyelven Jan Tschichold *Elementáris tipográfia*-konceptióját.<sup>138</sup> Kassák reklámkioszk-terveinek analógiáját megtaláljuk a Bauhaus korabeli kísérletei között (Herbert Bayer, Hannes Meyer), de a jugoszláv Zenit-körben (Jo Klek) is születtek hasonló próbálkozások a „művészet” és az „élet” összeegyeztetésére.<sup>139</sup> Max Roden némileg ironikus véleménye szerint Kassák művei között éppen a reklámkioszk az egyik olyan mű, amely nem a laboratóriumi kísérletezés, hanem az „utilitarista” munka eredménye: „a kiállított művek részben »tisz-

tázó munkák» (előtanulmányok), amelyek még nem utilitaristák, másrészt pedig két »eredmény»: egy forradalmi emlékmű és egy reklámkioszk. Az első nagy és sima, élénk színekkel tarkított, szép rendszerbe állított kötömbökből áll. Kővé vált elképzelés. A célszerűség felülmúlhatatlan példája pedig a reklámkioszk (a hirdetőtábla és a postaláda mellett)”.<sup>140</sup>

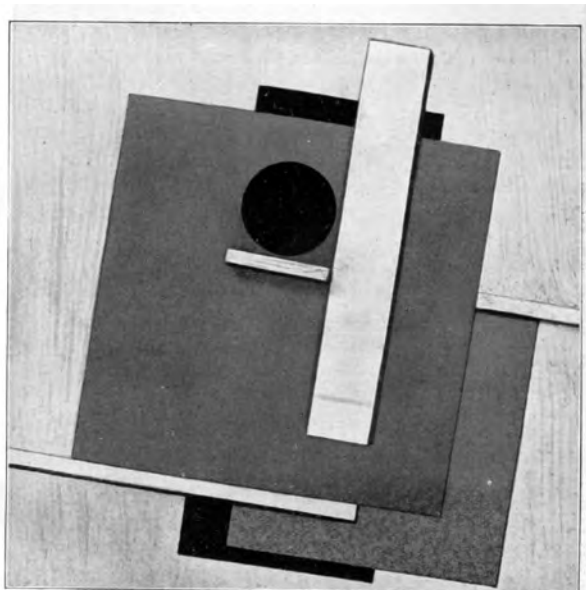
A Galerie Der Sturm katalógusában „emlékműként” megnevezett szoborra a bécsi kritikusok közül többen is mint „a magyar Tanácsköztársaság emlékművére” hivatkoztak, amely egyszerű színes lapokból és kockák-

138 KASSÁK Lajos: Reklám. In: KASSÁK 1926. (ld. 25. j.) 82–84; Iwan TSCHICHOLD: *Elementáris typográfia. Dokumentum*, 1. 1926. 1. sz. [december]. 43. Bővebben lásd Kassák Lajos: *Reklám és modern tipográfia*. Szerk. CSAPLÁR Ferenc. Budapest, Kassák Múzeum, 1999.

139 Herbert BAYER: *Újságos pavilon terve*, 1924. Reprodukcióját lásd *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban*. Kiállítási katalógus. Szerk. BAJKAY Éva. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010. 289. kép;

JO KLEK: *Kioszk*, 1923. Reprodukcióját lásd PASSUTH 1998. (ld. 3. j.) 157.

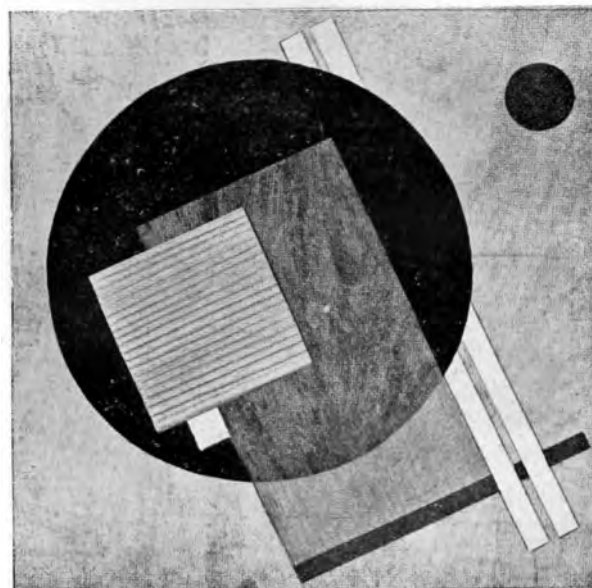
140 „Zum Teil sind »Klärungsarbeiten« zu sehen (Vorstudien), unutilitarisch noch; dann unter anderem zwei »Ergebnisse«: Revolutionsdenkmal und Zeitungskiosk. Steinblöcke in schöner Gesetzmäßigkeit, farbig belebt, schlicht und groß das erste. Steingewordene Idee. Superlativ des Zweckgemäßen der Kiosk (in Verbindung mit Reklamtafeln und Postkasten).” RODEN 1924. (ld. 105. j.) 1–2.



RELIEF (Holz, Blech, Papier)

18. **Kassák Lajos:** *Relief* (Holz, Blech, Papier)

In: Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 1. kép



RELIEF (Holz, Blech, Papier)

19. **Kassák Lajos:** *Relief* (Holz, Blech, Papier)

In: Kassák Lajos: *Tisztaság könyve*. Budapest, Horizont, 1926. 4. kép

ból állt össze.<sup>141</sup> Kassáknak két szobra ismert reprodukció alapján, ezek a *Tisztaság* könyvében jelentek meg.<sup>142</sup> (16–17. kép) A fotográfiák alapján Kassák térbeli kísérletei Georges Vantongerloo – az *Új művészek* könyvében is reprodukált – *De Stijl*-szobraihoz,<sup>143</sup> és Kazimir Malevics 1920-as évek derekán készített *Architekton*jaihoz álltak közel formailag. Azt azonban nem tudjuk, hogy a reprodukált szobrok közül akár az egyik is azonos-e azzal a munkával, amelyet Kassák 1924-ben a Tanácsköztársaság emlékművéként állított ki? Kérdéses az is, hogy Kassák számára miért volt fontos szobrát egyértelműen emlékműként megnevezni? Kassák és a kommunista diktatúra vezetőinek ambivalens viszonya ismert, autonómiáját Kassák több ízben, mindenekelőtt pedig a képarművészet manifesztumában is hangsúlyozta, kijelentve, hogy

geometrikus absztrakt művészete „nem tendenciózus osztályok vagy pártok érdekei szerint” működik, hanem „maga a tiszta élettendencia”.<sup>144</sup> A direkt referenciára magyarázatot talán Lenin halálának közeli időpontja szolgáltathat (1924. január 21.): a hírt a *MA* soron következő száma is első oldalon közölte.<sup>145</sup> Formailag talán Kassák emlékművéhez is analógiát szolgáltathat Péri László 1924-ben készített Lenin mauzóleum-terve, amelynek reprodukciója az 1924-ben Szovjet-Oroszországban megrendezett *Első általános német művészeti kiállítás* (1-я Всеобщая германская художественная выставка) katalógusának belső címlapján jelent meg.<sup>146</sup> Az azonban biztos, hogy a Kommunisták Magyarországi Pártja és Kassák viszonya az emigrációban sem enyhült meg: Lukács György az *Új Március* című kommunista folyóiratban

<sup>141</sup> „Inzwischen berauben sich diese Abstraktivisten ihrer besten Wirkungen. Sie sind die geborenen Plakataler, Theaterdekorateure, Kunstgewerbler. Sicher auch gute Bildkomponisten. Vielleicht auch Architekten, die neue Möglichkeiten der Baukunst entdecken. Kassák originelle Entwürfe für einen Zeitungskiosk, für ein ungarisches Kommune-Denkmal (aus einfachen farbigen Platten und Würfeln aufgeschichtet) lassen solche Verwendungsmöglichkeit ahnen.” ERMERS 1924. (ld. 112. j.) 8.

<sup>142</sup> Kassák Lajos: Szobrok. In: Kassák 1926. (ld. 25. j.) 6–7. kép; Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 258–259. A szobrok anyagaként az oeuvre-katalógusban gipsz van megnevezve, a fent idézett kritikák alapján az emlékmű feltehetően kőből volt.

<sup>143</sup> SZABÓ 1982. (ld. 6. j.) 107.

<sup>144</sup> Kassák 1922. (ld. 30. j.) 53.

<sup>145</sup> Grigorij ZINOVJEV: Lenin. *MA*, 9. 1924. 3–4. sz. [február]. 2.

<sup>146</sup> Lásd SZABÓ 1982. (ld. 6. j.) 186. kép.

még 1926-ban is dühös kritikát jelentetett meg a *Tisztaság könyvéről*, amelyben Kassákot a magyar kommunista mozgalom nemkívánatos „Mitläufer”-ének nevezte.<sup>147</sup>

A kritikák alapján az nem tűnik valószínűnek, hogy a *Tisztaság* könyvében megjelent további illusztrációk, azaz Kassák színpadi díszlettervei<sup>148</sup> és két anyagkísérlete láthatók lettek volna a kiállításon: ezek feltehetően később készültek, de még 1924-ben.<sup>149</sup> (18–19. kép) A scenográfiai kísérletek alapját a Friedrich Kiesler által 1924 szeptemberében megszervezett nemzetközi színháztechnikai kiállítás jelentette. Kassák ellen-projektként adta ki a MA német nyelvű zenei és színházi különszámát, benne saját színházelméleti manifesztumával, a Földes Sándor szerkesztette *Komödie* folyóiratban pedig egy elmarasztaló kritikát is írt a kiállításról.<sup>150</sup>

A *Tisztaság* könyvében reprodukált képarchitektúrák datálását támasztja alá egy fotósorozat, amelyet nagy valószínűséggel Nagy Etel készített Bécsben, 1924–1925 telén Kassákról és Simon Jolánról.<sup>151</sup> (21–25. kép) A felvételeken, több szabadtéri portré mellett, az Amalienstrasse 26. I/II. szám alatti lakás szobája is látható, a falon Kassák képarchitektúráival. A kis méretű kontaktmásolatokként fennmaradt felvételeken öt azonos méretű képarchitektúra látható a falon, melyek közül a két, teljes egészében látható mű azonosítható azzal a két művel, amelyek reprodukciója később a *Tisztaság* könyvébe is bekerült. Ezek alapján hozzávetőlegesen meghatározható a két fából, lemezből és papírból (Holz, Blech, Papier) készült „relief” valós mérete is, 50×50 centiméter körül. A többi festmény, amelyeknek csak az alsó harmaduk látható a fotográfiákon, sajnos nem azonosítható Kassák máshol reprodukált vagy eredetiben fennmaradt festményeivel. Az ugyanakkor a fotók alapján nyilvánvaló, hogy Kassák 1924–1925 körüli portfóliója, a korábban ismert kis méretű grafikák mellett, nagyobb méretű festményeket és anyagkísérleteket is tartalmazott.

Ahogy azt Oliver Botar megállapította, Kassák 1924 után a „síkkonstruktivizmus” mellett a „szerkesztett relie-



20. **Nagy Etel:** Fotográfia Kassák Lajos műveivel, 1925 eleje  
Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum,  
Itsz. KM-F-86.28

fekkel” kísérletezett: ennek eredményei voltak a reprodukált képarchitektúrák. A műveket Kassák 1928-ban a Mentor Könyvkereskedésben is kiállította,<sup>152</sup> ekkor Rabinovszky Máriusz foglalta össze frappánsan a térkonstrukciók lényegét: „a kiállítás tárgyai: festett kartonok, mértanilag élesen körülhatárolt szabályos színsíkok, szögletek és kerek ségek. Egyes helyeken nem síkszerű, hanem térbeli a hatás. Egyes »képarchitektúrák« csendesek és nyugodtak, mások pajzánul ficáncolnak. Egyes olajfestékkel borított síkokon hullámpapírsávok (amilyenbe villanykörtét csomagolnak). Elárulom: rendetlenül kivágott hullámpapírsávok. Barnás szürkességük, egyenletes sávok árnyékuk kellemes dekoratív hatást ér el a pirosak és kékek harsogó akkordjába ágyazottan. Továbbá: faragott fadarabokból összerakott architektúrák, homorulatok, domborulatok,

147 [Lukács György]: Kassák Lajos. *Új Március – Kommunista folyóirat*, 2. 1926. 11. sz. 675–678.

148 KASSÁK 1926. (ld. 25. j.) 2–3. kép. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 255–256.

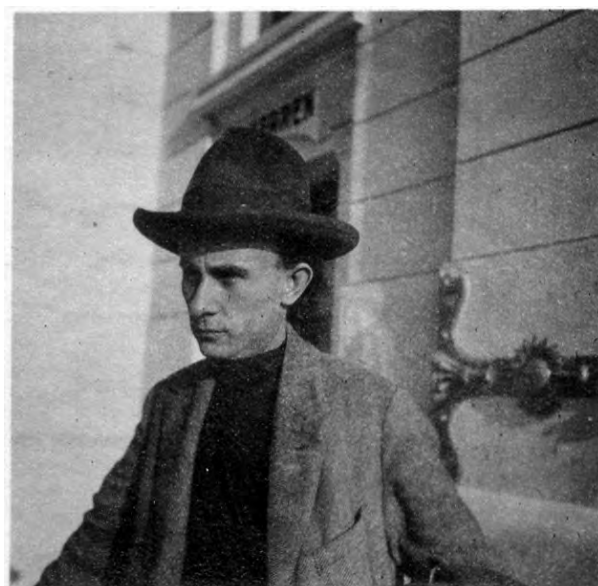
149 KASSÁK 1926. (ld. 25. j.) 1. és 4. kép. Kassák 1987. (ld. 6. j.) Kat. 103 és 252.

150 Ludwig KASSÁK: Über neue Theaterkunst. Ford. GÁSPÁR Endre. MA, 9. 1924. 8–9. sz. 2. Magyarul: Kassák Lajos: Az új színházművészetért (A bécsi zenei és színházi ünnep alkalmából). *Diogenes*, 1. 1924. 38. sz. 16–19, átdolgozott változata a *Tisztaság* könyvében jelent meg, majd: Kassák Lajos: Für die neue Theaterkunst. *Die Bühne*, 3. 1926. 106. sz. [november 18.]. 13–14. Kassák kritikája a kiállításról: Ludwig KASSÁK:

Die Wiener internationale Theater-technische Ausstellung. *Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film*. 5. 1924. 39–40. sz. [október 4.] 3–4.

151 Nagy Etel: *Fotográfia Kassák Lajosról és Simon Jolánról*. 1925 január–február. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-F-86.21–28. A 86.21-es fotográfia hátoldalán „1925 Mama”, a 86.24-es fotográfia hátoldalán „Mester ember” felirat Nagy Etel kézírásával. A fotográfiáról ír Nagy Etel levelében Simon Jolánnak. Bécs, 1925 [január–február]. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Itsz. KM-lev-2044/19.

152 *A Mentor Könyvesbolt és Galéria 1922–1930*. Szerk. CSAPLÁR Ferenc. Budapest, Kassák Múzeum, 1996. 28.



21–24. **Nagy Etel:** Fotográfiák Kassák Lajosról és Simon Jolánról. 1925.  
január–február körül  
Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, ltsz.  
KM-F-86.21–22, 24–25.

szögletek, melyek úgy tolonganak egymás hegyén-hátán, mint a pánikba hajtott tömeg a vészkijáratban”.<sup>153</sup> Hasonlóképp hangsúlyozta a különböző anyagok használatát Iván Ede is a *Népszavában* megjelent ismertetésében. Kassák „idegen, nemfestői elemet is segítségül vesz (különféle képen formált papírdekli vagy fa), hogy a képarcitektúra érzékeltetését ezzel is jobban kihangsúlyozza”.<sup>154</sup>

## Konklúzió

Kassák számára a képarcitektúra elmélete és gyakorlata szorosan összekapcsolódott a művészet politikai, mozgalmi és társadalmi kontextusban történő értelmezésével. A képarcitektúra geometrikus absztrakt formái ennek megfelelően nem öncélú művészi játéknak, hanem a „kollektív individuum” eljövendő új világát dokumentáló utópisztikus terveknek minősülnek, hasonlóan az orosz konstruktivisták kísérleteihez. Ez az értelmezési keret az avantgárd folyóiratok közege belül érvényesíthető volt a kép és szöveg összekapcsolásával, azonban elveszett akkor, amikor Kassák festményei és kollázsai önálló műalkotásokként ér-

telmeződtek egy galéria kiállítóterében. Kassák első (bécsi, berlini és budapesti) kiállításai recepciójának áttekintése alapján egyértelmű, hogy a képarcitektúrákat a kritikusok ideológiai háttérüktől megfosztva, vagy dilettáns és individuális absztrakt művészeti alkotásokként, vagy pedig iparművészeti formakísérletekként, ornamentikatervekként értelmezték. Noha visszhangjuk nem volt kizárólagosan elutasító, a kiállítások sikertelensége hozzájárult ahhoz, hogy Kassák eliminálja azokat életrajzából, és – hasonlóan absztrakt művészeti kísérleteihez – csak az 1960-as évek első felében, újabb művészeti sikereit követően térjen ismét vissza hozzájuk.

Szeredi Merse Pál

művészettörténész, a Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum munkatársa, az ELTE BTK Művészettörténet-tudomány doktori programjának doktorjelöltje  
elte.academia.edu/Szeredi  
szeredimp@pim.hu

<sup>153</sup> RABINOVSKY MÁRIUS: Kassák Lajos mint képépítész. *Nyugat*, 21. 1928. 6. sz. 475.

<sup>154</sup> IVÁN EDE: Kassák Lajos kiállítása. *Népszava*, 1928. március 25. 7.

## Lajos Kassák's First Exhibition (1924)

Lajos Kassák, the leading poet and editor of the Hungarian Avant-garde movement began his own experiments in abstract visual art during 1920–1921. Following the collapse of the Hungarian Soviet Republic in August 1919, Kassák and his fellow artists exiled to Vienna where they restarted their movement and journal entitled *MA* (Today). During his exile years in Vienna, Kassák widened his international horizon and created his own interpretation of abstract art defined as "Bildarchitektur" (Picture Architecture), drawing on influences of the abstract Expressionism of *Der Sturm* in Berlin, the International Dada Movement (especially the art of Kurt Schwitters and Hans Arp), as well as early Russian Constructivism. Kassák utilized his journal to transmit his ideas on abstract art and used his own compositions and prints as a means of his network-building within Avant-garde circles. For Kassák, the theory and practice of Picture Architecture was closely connected to his interpretation of art in the context of politics and social issues. Just like the Russian Constructivists, Kassák considered his Picture Architectures not as *l'art pour l'art* artistic compositions, but as documents or plans of the new world to come, ruled by the so-called "Collective Individual", i.e. the working-class revolutionized in its culture. Kassák was able to attach this theoretical framework to his abstract artworks on the pages of his journal, however, this was lost when Kassák's paintings and collages were to be exhibited as individual artworks in an art gallery. Even though Kassák be-

came a leading visual artist of International Constructivism during the first half of the 1920s through his journal, his first solo exhibition took place only in February 1924, in the Gallery Würthle in Vienna. His collection was exhibited again a few months later, in the Gallery Der Sturm in Berlin. This paper traces the reception of these two exhibitions by the contemporary critique. A close examination of the reviews of Kassák's exhibition reveals that, without their ideological framework, his Picture Architectures were considered to be either amateur artworks made by an epigone of the Constructivist artists, or as ornaments, designs made for works of applied arts. Kassák's first exhibition was rejected by most of the critiques and lacked any financial success. As a result of this, Kassák eliminated the fact of his exhibition from his biography and referenced it only once, in one of his apologetic autobiographical essays during the early 1960s.

*Merse Pál Szeredi,*  
art historian, researcher at the Petőfi Literary Museum–  
Kassák Museum and doctoral candidate in art history  
at the Eötvös Loránd University  
[elte.academia.edu/Szeredi](mailto:elte.academia.edu/Szeredi)  
[szeredimp@pim.hu](mailto:szeredimp@pim.hu)

### TÁRGYSZAVAK

Kassák Lajos, *MA* folyóirat, konstruktivizmus, *Der Sturm* galéria (Berlin), Würthle galéria (Bécs)

### KEYWORDS

Lajos Kassák, *MA* journal, Constructivism, Gallery Der Sturm (Berlin), Gallery Würthle (Vienna)

## A Salzburgi vázlat és a csonkolt téglatest

Két esettanulmány Árkay Bertalan (1901–1971)  
és Csaba László (1924–1995) életművéből

Dolgozatom az 1945–1970 közti templomépítészeti két neves alakjának egy-egy megbízásával foglalkozik. Levéltári források alapján, kortárs párhuzamok megidézésével mutatja be a két életmű eddig nem ismert részletét. Céлом, hogy a tervezői attitűdök egymás mellé állításával pontosabb képünk legyen Árkay és Csaba hatvanas évekbeli perspektíváiról, és az egyetemes építészeti áramlatokhoz való viszonyukról is.<sup>1</sup>

### I. Árkay Bertalan megbízása

Árkay Bertalan 1945 utáni templomépítészeti részletes feldolgozása az utóbbi években indult meg.<sup>2</sup> A nagyobb formátumú horti és taksonyi, illetve az életmű további templomait számba vevő dolgozataim után az Egri Főegyházmegye iratanyaga, illetve a Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteményében őrzött Árkay-hagyaték alapján az építésznek néhány eddig még nem közölt levelét és tervét<sup>3</sup> ismertetem.

Az Egri Főegyházmegyei Levéltárban fennmaradt levelezés Árkay 1971. január 15-i levelével indul, és további

három Árkay-levélből, tizenkét, színes ceruzával pauszra készült tervvázlatából, egy pauszra készült ceruzavázlatból és egy kidolgozott látványtervből áll. Árkay névnapi jókívánságával kereste meg Brezanóczy Pál egri érseket, és ajándékképpen elküldte Sztehló Lili egy, a polgári templomtorony kápolnájának színes ablakához készült Madonna-festménytervét. Majd pedig ezt írta: „Egyébként felhívom szíves figyelmét, hogy mostanában több helyen adtak építési engedélyt tornyokra. Magam is most készítem a már engedélyezett 30 méteres tornyot a lellei templomhoz.”<sup>4</sup> Nem lehetne-e az egri egyházmegyében, általam tervezett kis templomokhoz egy-egy kis olcsó tornyocskát építeni, ami emelné az épületek egyházi jellegét?”<sup>5</sup>

Árkay ajánlata pozitív visszajelzést kapott. Valuch István érseki titkár egy hónapra rá felvette vele a kapcsolatot, és ezt írta: „Legutóbbi levelében jelezte Érsek Atya felé, hogy kisebb méretű tornyokat tervezett, s ezeket esetleg az egri egyházmegye területén is fel lehetne építeni. Jelenleg is van ilyen jellegű feladatunk, több is. [...] Nem kiviteli szinten, hanem csak skicc-szerűen kérném a vázlatokat: torony, harangláb, kampanilléről, műszaki adatokkal és várható kiadások jelzésével.”<sup>6</sup>

1 A dolgozat két fejezetből áll, első része egy Árkay Bertalan életművét feldolgozó háromrészes sorozat (LANTOS Edit: Bauhaus? Modern barokk? Árkay Bertalan Horton (1954) és Taksonyban (1958) épült templomainak építéstörténetei és tervei. *Művészettörténeti Értesítő*, 65. 2016. 2. sz. 319–343. és LANTOS Edit: Enumeratio és ékesség. Árkay Bertalan 1945 utáni [usque] 14 temploma. *Művészettörténeti Értesítő*, 66. 2017. 2. sz. megjelenés alatt) befejező darabja. Második része Csaba László cserépváraljai temploma építéstörténetének feldolgozása. A tanulmányok megírását a Nemzeti Kulturális Alap Építőművészeti Kuratóriuma támogatta.

2 LANTOS 2016. (ld. 1. j.), URBÁN Erzsébet–VUKOSZÁVLEV Zorán: Árkay Bertalan templomépítészete a második világháború után. *Architectura Hungariae*, 15. 2016. 1. sz. 7–42; VUKOSZÁVLEV Zorán–URBÁN Erzsébet: Magyarország templomépítészete 1945–1964 között. Vázlat az alkotóművészi értékeléssel megállapítható építészeti folytonos-

ságról. *Építés-Építészettudomány*, 44. 2016. 3–4. sz. 247–315. Kritikájuk: LANTOS 2017. (ld. 1. j.)

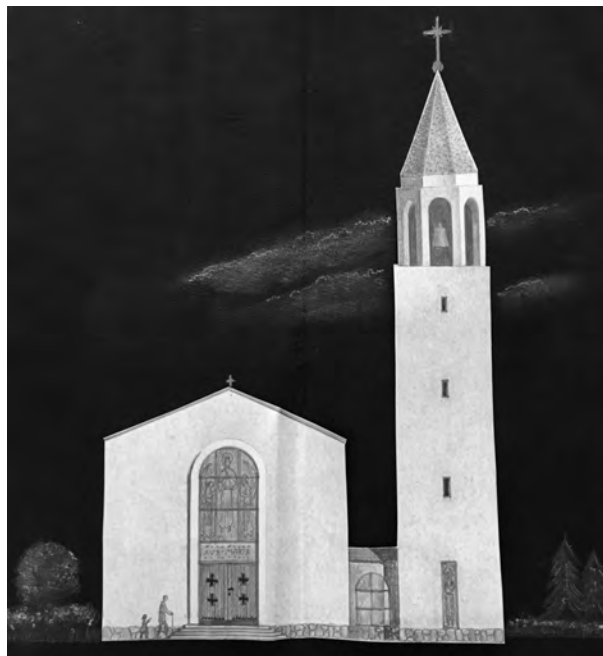
3 Köszönettel tartozom Urbán Márta főegyházmegyei levéltárosnak, hogy felhívta a figyelmem az iratokra.

4 A helytörténet szerint a balatonlellei egyházközség 1970. október 25-én döntött arról, hogy megépíti az 1943-ban elkészült alapra a tornyot. Annak eredeti magassága 35 m, a rajta lévő kereszt 5 m lett volna. A megépült torony 25 m magas, rajta 3 m magas kereszttel. NÉMETH Róbert: *A balatonlellei plébánia története*. Balatonlelle, Lellei Családokért Közhasznú Alapítvány, 2010. 29.

5 Egri Főegyházmegyei Levéltár Miscellanea (továbbiakban EFL Misc) 2672/1971.

6 Egri Főegyházmegyei Levéltár (Továbbiakban: EFL) Valuch-anyag Ázi. Valuch I. 1971. 02. 18-i levele.





1. **Árkay Bertalan:** *Templomterv*, 1971  
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Miscellanea 3931/1971

Ahogy látjuk, itt már nemcsak Árkay műveihez<sup>7</sup> vártak terveket, hanem más templomokhoz is. (És persze a levél egy újabb cáfolata annak a köztudatban máig szívósan élő közhelynek, hogy 1945 után nem lehetett templomtornyot építeni.<sup>8</sup>) Árkay február 27-i levelében egyrészt még azt fejtegeti, hogy a Kiscelli Múzeum megvette a tervanyagát,<sup>9</sup> vagyis nincsenek meg neki saját templomai tervei. Másrészt viszont azt is írja, hogy a tervezéshez szükséges, „ahol a legsürgősebb és legakutálisabb, megkérni a Plébános Urat, hogy mérje le a

homlokzat szélességét és csináltasson a homlokzatról egy fotográfiát, amelynek negatívját is küldje el nekem”, mivel „Tornyot csak úgy lehet tervezni, ha a templom méreteit és képét is ismerem”.<sup>10</sup> A méretek alapján azután rekonstruálná a templomot, és több vázlatot is készítené az építendő toronyhoz. Valószínűleg ehhez a leveléhez küldte a 12 darab vázlatot is, mert következő, húsvéti jókívánságot tartalmazó levelében – amelyhez egy látványtervet is mellékel – így fogalmaz: „küldök egy toronytervet úgy, ahogy gondoltam kidolgozni a többit is, amit kiválasztanak. Így jobban mutat, főképp a laikusok részére. Az eddig elküldött vázlatokat csak azért csináltam, hogy Titkár úr válasszon belőlük, melyeket dolgozzam ki ilyen szinten, mint a mellékelt rajz!”<sup>11</sup> (1. kép) A részletes, színes ceruzával megoldott homlokzati rajzon az épület kontúráját körbevágták, és úgy ragasztották rá a fekete kartonalra, amelyre színes ceruzával rajzolták meg a háttérrel.

Árkay harmadik levele végül kitér Valuch februári, kivitelezésre vonatkozó kérdésére is, vagyis hogy a tornyokat a „legegyszerűbb kivitelben téglával kellene csinálni, mert valami komplikáltabb szerkezetet nemigen tudnak helybeli kőművesek” elkészíteni, és a hozzávetőleges költségek becslésére is. Majd újfent megismétli azt a kérését, hogy „Ha a kiszemelt templomról fotót nem lehetne csinálni, úgy nekem elég, ha lemérik a homlokzat hosszát és lerajzolják a homlokzati kiképzést”. Ami azt mutatja, hogy február óta nem kaphatta meg a korábban kért konkrétumokat. Igaz, ő sem a Valuch által megadott feladatot végezte el, vagyis csupán tornyok vázlateit küldte el,<sup>12</sup> haranglábét nem, annak ellenére, hogy a megbízó azt is kérte<sup>13</sup> tőle, illetve a műszaki adatokat és a várható kiadásokat is csak késve közölte.

Következő levelünk június 21-i. Ebben Árkay azt írta, hogy az érsek „a húsvéti üzenetében kilátásba helyezte a tornyok tervezését. Mivel eddig erről semmi értesítést

7 Eddigi kutatásaink alapján Árkay tizennégy templomot épített 1945 után. Ebből Újtikos (1958–1959), Pátroha (1961), Parádsasvár (1962) és Tiszaeszlár (1963–1965) tartozik az Egri Főegyházmegyéhez, de Újtikos és Tiszaeszlár temploma eredetileg is homlokzati toronnyal épült, s csupán Pátroha és Parádsasvár templomai egyszerű, oromfalas főhomlokzatúak. Árkay templomainak azonosításáról bővebben LANTOS 2017. (ld. 1. j.) VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 307. szerint Újtikos 1964 körül, Pátroha pedig 1960 körül épült.

8 2009-es tanulmányomban több példát is hoztam toronyépítések-re, a későbbi szakirodalmak mégis a toronyépítési tilalmat ismétlik. LANTOS Edit: Római katolikus templomépítéset Magyarországon 1945 után. Az 1945 és 1957 közti időszak. *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 2. sz. 223–244; Kovács Dániel: Modern templomépítéset Magyarországon a II. világháború után. In: *A mindenség modellje*. Szerk. WESSELÉNYI-GARAY Andor. Debrecen, MODEM, 2010. 2. 19; URBÁN–

VUKOSZÁVLYEV 2016. (ld. 2. j.) 22, 38, 39. és VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 307.

9 A Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény (Továbbiakban BTM KM ÉGy) leltárkönyvei szerint 1968. június 13-án vették meg Árkay teljes tervhagyatékát.

10 EFL Misc 3931/1971. Árkay 1971. február 27-i levele.

11 EFL Misc 3931/1971. Árkay datálás nélküli (húsvét [1971. április 11.] környéki) levele.

12 Februári levelének egy mondata: „Lakatosmunka nemigen kell a toronyhoz, legfeljebb kis ablakok” alapján is kitűnik, hogy Árkay csak toronyban gondolkodott. EFL Misc 3931/1971. Árkay 1971. február 27-i levele.

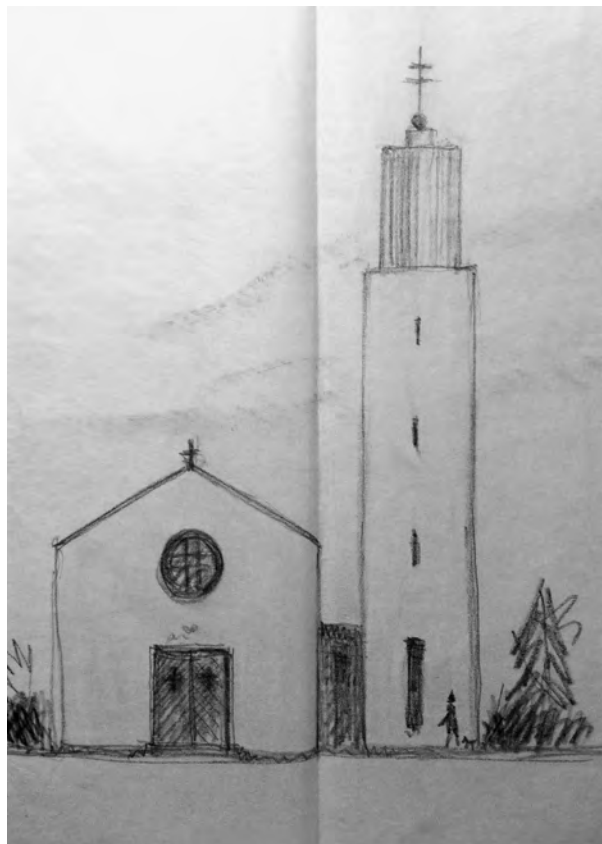
13 Valuch februári levele (ld. 6. j.) kitér arra, hogy „igen jó lakatos közreműködő van, tehát vas-szerkezeteket is meg tudunk valósítani”, sőt az iratcsomó megnevezése is: „Árkay Bertalan harangállvány tervei”.

nem kaptam, tisztelettel érdeklődöm van-e valami akadálya a munkának?”<sup>14</sup> Azt is megtudjuk, hogy épp be- tegszabadságon van, tehát volna alkalma „foglalkozni a toronytervezésekkel”. Az idézetek újfent megerősítik, hogy komolyan érdeklődött a lehetséges munka iránt, de azt is jelzik, hogy az ügymenet elakadt. E leveléhez csatolta a ceruzával készült „vázlatot egy érdekes, Salzburgban felépült modern templomról, melynek tornya elöl nyitott és a harangok szabadon láthatók. Talán ez is felhasználható egy modernebb kisebb templomnál”.

Sajnálatos módon a források itt megszakadnak, és az általam ismert következő iratcsomó már Árkay halál- hírére szól.<sup>15</sup> Így azonban a kész épületek helyett – me- lyek, mint láttuk, megjelenésükben nagyjából más tervező templomához igazodtak volna – Árkay utolsó templom- és toronyképzéseit tanulmányozhatjuk.

### Árkay toronytervei

Az iratcsomóban lévő tizenkét homlokzatvázlat mind- egyikén a homlokzati torony jobb oldalon áll. Tíz kö- zülük egy ablaktengelyes átkötéssel kapcsolódik a fő- homlokzathoz, kettő azonban tapad ahhoz. A tornyok felső harmaduk kialakításában és lezárásukban térnek el leginkább egymástól. Egy vázlaton gerendákból szer- kesztett lépcsős kialakítású korona, két terven hegyes, három lapos sisakú torony jelenik meg. Ezek mellett öt olyat találunk, ahol a négyzetes hasábot egy nyolcszög- gű felépítmény koronázza, melyekből csak egy végződik hegyes sisakban, a többi – további bővítmények után – lapos tetős. (2. kép) Hagyományos, sisakkal fedett tor- nyokból kettő nagy, félköríves nyílással áttört, négyen kisebb, keskeny, félköríves nyílásokat látunk, melyeket három esetben sorokba rendezett Árkay. Ezeknek a ki- alakításoknak megtaláljuk előzményeit a hagyományban. Árkayra jellemzően<sup>16</sup> egyik esetben sincs szó teljes meg- felelésről, csupán megegyező elemek kombinációról. A ceglédi templomhoz készült homlokzati rajz<sup>17</sup> tornyá- nak nyolcszögű felépítménye ott hegyes sisakkal társul, míg itt két külön terven jelenik meg arányaiban és ki- alakításában rokon verziója. A gerjén és kömpöci to- ronytervek<sup>18</sup> nagy, félköríves nyílással áttört tornyai ott lapos nyeregtetősek, itt ugyanazok a nyílások hegyes,



2. Árkay Bertalan: Vázlat, 1971  
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Miscellanea, 3931/1971

illetve lapos kontyolt tető alatt nyílnak. A keskeny fél- köríves nyílásokkal áttört toronyvariációkat a soproni, csornai és több, helyszínhez nem kötött tervvázlaton<sup>19</sup> is felismerjük.

Árkay Egri Főegyházmegyében épült torony nélkü- li templomai közül a pátrohai homlokzatát a hármaz lemeztagos keretézéssel összefogott, egyenes záródá- sű kovácsoltvas kapu és a fölötte nyíló félköríves ab- lak határozza meg. A parádsasvári homlokzaton pedig keresztrel osztott körablak, alatta vízszintes előtető- vel ellátott egyenes záródású, kétszárnyú kapu nyílik. A toronytervek közt mindkét homlokzati megoldá- sához öt-öt hasonló található. A párhuzamok azonban

<sup>14</sup> EFL Misc 3931/1971. Árkay 1971. június 21-i levele.

<sup>15</sup> EFL Misc 3579/1971.

<sup>16</sup> Árkay tervezői gyakorlatáról részletesebben LANTOS 2017. (ld. 1. j.)

<sup>17</sup> BTM KM ÉGy 68.138.23\_8.

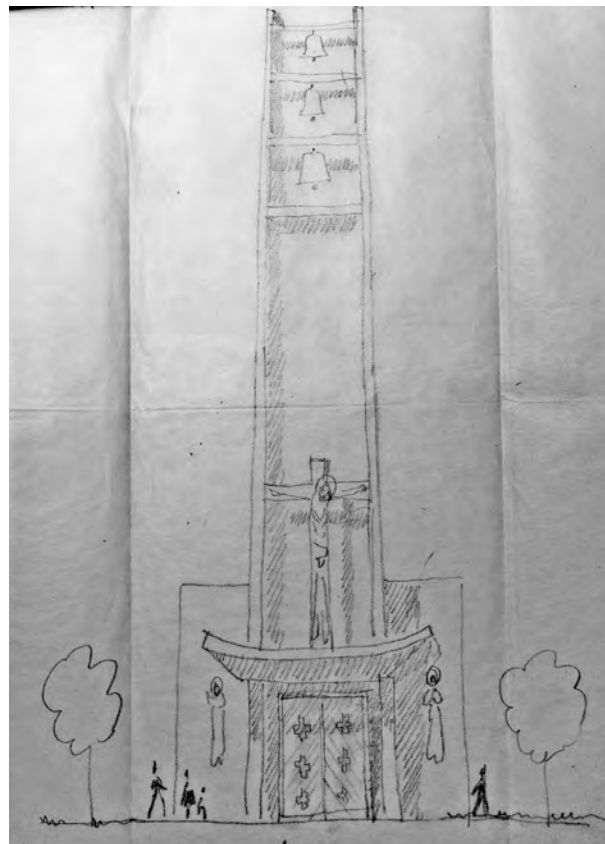
<sup>18</sup> BTM KM ÉGy VII/2. 68.138.26\_6-7, 9-10, VIII/6. 68.138.26\_3; 68.138.47.

<sup>19</sup> BTM KM ÉGy 68.138.45\_63, 67, 78, 83, 68.138.1, 6-7, 17\_1, 68.141.5\_45-48.



3. **Árkay Bertalan:** Vázlat, 1971  
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Miscellanea, 3931/1971

csak hozzávetőlegesek, hiszen a körablakos homlokzatok vázlatain mindössze három helyen van egyenes záródású kapu, és a nagy félköríves ablakhoz is csupán négy esetben szervül a bejárat, és ezek közül is van egy terméskő burkolatos homlokzat, ami egyik itteni templomára sem áll meg.<sup>20</sup> A nyeregtetős templomépületet, annak kétszárnyú kapuval, afölött pedig ablak(ok) kal megnyitott főhomlokzatát ábrázoló tizenkét rajz – variációkon belüli ismétlődései – mellett unikális az



4. **Árkay Bertalan:** Salzburgi vázlat, 1971  
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Miscellanea, 3931/1971

a ceruzarajz, melyet Árkay levele alapján a salzburgi templom vázlatának nevezhetünk. (3. kép)

### A Salzburgi vázlatról

Az egri iratanyag ceruzavázlatán egy közel négyzetes főhomlokzatú, lapos tetős épületet látunk, egyenes zá-

<sup>20</sup> Tiszaeszlár terméskő burkolatú homlokzata nem Árkay, hanem a templomot építő kőműves ötlete volt. Részletesebben lásd LANTOS 2017. (ld. 1. j.) 147. jegyzet. Az URBÁN–VUKOSZÁVLYEV 2016. (ld. 2. j.) 35 és 33. szerzőpáros elképzelésének, miszerint a tiszaeszlári templom kőburkolata hatott volna egy, a mőricgáti templomhoz készült tervre (BTM KM ÉGy 68.138.43\_6) azonosításra és kronológiára épülő cáfolata Uo. 2017. 98, 180. jegyzet. Árkay tervein és vázlatain többször feltűnik a terméskőhasználat (pl. a *Lőrinci r. k. kápolna* feliratú terv: BTM KM ÉGy 68.138.44, a szalkszentmártoniként azonosított tervek: 68.138.32\_22-23. és a *Templom* megnevezésűekből: 68.141.5\_28,

68.141.5\_53, 68.141.5\_57.). Mégis az 1945 után befejezett tizenöt templomból az eszlárin kívül, csupán Balatonlellén (1943–1972), Horton (1947–1954, tornyok: 1960) és Kisbácsán (1957–1958) láttatta ezt az építőanyagot. A hortihoz hasonló, a főhomlokzaton és a tornyokon terméskő, másutt vakolt felületek alkalmazása jellemzi a kisbácsai templom egyik tervét (68.138.24\_2). Ezen épület érdekessége még, hogy bár az építkezés anyagi támogatásához készült képeslapon nincs nyoma a terméskő felületeknek, végül az egész épület vörösbereányi kőborítást kapott. (TAKÁCS Istvánné: *Ötvenéves az Isten háza Kisbácsán*. Győr, Győr-Bácsa Részönkormányzata, 2008. 11., 61. kép.)

ródású, három-három, kis méretű görög kereszt alakú ablakkal megnyitott kétszárnyú fakapuval, amelynek két oldalán egy-egy figurális díszítmény, fölöttük pedig íves előtető van. A kapu két oldalán az előtetőt is áttörő, kissé összetartó betonpillér indul, melyek a templomtest fölé magasodva, annál majd két és félszer magasabban tornyot alkotnak. A torony felső harmadában vízszintes összekötőkön három harang ül egymás fölött. A toronyalj pilléreit az előtető fölött egy kereszt köti össze. A rajz árnyékolása alapján nem lehet egyértelműen azonosítani a toronytestet. A felső lezárás hiánya a tornyot csupán két pillérből állónak mutatja, amelyeket a harangokat tartó átkötők kapcsolnak össze. Ám azok és a kereszt árnyéka síkfelületre vetül, s nem látjuk a hajó kereszt mögötti tetővonalát sem. Ez alapján viszont három oldalán zárt vagy H alaprajzi forma sejthető. (4. kép)

Korabeli építészeink szakmai tájékozódásáról keveset sejtünk, nincsenek pontos adataink, hogy milyen szakirodalmakat forgattak,<sup>21</sup> hogyan hatottak rájuk utazásaik vagy személyes kapcsolataik. Árkayról tudható, hogy többször járt külföldön: 1956-ban Csehszlovákiában, 1957-ben a Szovjetunióban, 1960-ban az NDK-ban vett részt társasutazáson, 1958-ban és 1960-ban Párizsban járt egy kiállításon bemutatott rajzait kísérve.<sup>22</sup> 1961-ben személyesen vette át a „párizsi nemzetközi építészeti kiállításon, a Kultúrkapcsolatok Intézete által elbírált és kiszállított tervei”-vel nyert bronzérmét. Majd „további kulturális kapcsolatok kiépítéséről tárgyaltam”,<sup>23</sup> valamint „Csehszlovákiában, Ausztriában [sic!], Svájcban, Olasz és Franciaországban jártam az új építészet tanulmányozására”.<sup>24</sup> Személyes kapcsolatokat is ápolt nyugatra emigrált építészekkel. Ügynöki jelentésekből tudjuk, hogy találkozott id. Jankovich István fiával, aki Olaszországban építésként dolgozott. Az egyik jelentés szerint „Dr. Jankovich elmondotta, hogy fia kb. 11 villát tervez és épít, [...] közölte, hogy fia az épületekről fényképeket is küldött, amelyeket fia felhatalmazása alapján a »jó barátoknak« megmutatja. A képeket jelenleg Árkay Bertalan őrzi és mutogatja az ismerősöknek”.<sup>25</sup>

A Salzburgban épült templom pontos meghatározása nem csak amiatt nehéz, mert nem tudhatjuk, Árkay mely könyvben, folyóiratban, esetleg utazása során lát-



5. **Árkay Bertalan:** *Templom*, távlati rajz, 1968. június 13. előtt  
Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum,  
Építészeti Gyűjtemény, ltsz. 68.141.5\_63

ta. Nem is a terv kétértelmű toronymegoldása miatt, hanem azért is, mert a rajz több eleme ismerős Árkay korábbi rajzairól. A kapu megoldása megegyezik (többek közt) az Állami Gyermekehely kápolnájának 1947-es és a balatonlellel templom 1948-as tervein látottal.<sup>26</sup> A kapuk melletti szobrok az 1943-as balatonlellel és a Vecsés óvárosi plébániatemplom 1959–1960-ra tehető helyreállítási tervén<sup>27</sup> is megjelennek.

De találunk párhuzamot a vázlaton feltűnő toronykialakításra is. A megbízás vagy pályázat szinten valós helyszínhez köthető terveken, vázlatokon túl a hagyaték őríz ugyanis néhány olyan rajzot is, mely Árkay egyetlen megvalósult épületéhez sem hasonlít. A kidolgozottság, színhasználat és az épületvázlatok megegyezései alapján egymáshoz köthető tizenhárom színes ceruzarajz és az egy akvarell<sup>28</sup> közül kilenc főhomlokzatot, három

21 Erről lásd LANTOS Edit: A magyar építészek tájékozódási horizontja 1957 és 1965 közt. In: *Postera crescam laude recens: Tanítványi tisztelgés Keserü Katalin születésnapjára*. Szerk. LANTOS Edit–UHL Gabriella. Budapest, magánkiadás, 2006. 82–110.

22 Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (Továbbiakban ÁBTL) 3.1.5.-O.-14963/1/278-279.

23 Építészeti Múzeum Árkay Bertalan dokumentumok (Továbbiakban

ÉM ÁBD), 1962. január 8-i életrajz.

24 ÉM ÁBD, 1966. december 18-i életrajz.

25 ÁBTL-3.2.5 O-8-095/5474-476. (1962. április 27.) 475. id. Jankovich István Árkay nővérének férje volt. NÉMETH 2010. (ld. 4. j.) 18.

26 BTM KM ÉGy 68.96.1, 68.138.31\_14.

27 BTM KM ÉGy 68.138.31\_10, 68.138.33\_11.

28 BTM KM ÉGy 68.141.5\_31-43. és 68.141.5\_63. (mind é. n.)

oldalhomlokzatot ábrázol, kettő pedig kereszt-, illetve hosszmetset. Az épülettömeg kialakítása a főhomlokzat fölül egységes. A templomok mindegyike főhomlokzatának bal oldalán áll a torony, azzal átellenben pedig a hajó tömegénél alacsonyabb épületrész található. (5. kép) Egy terv lefedés és toronykialakítás szempontjából is egyedi. Ezen a hajó nyereg-, a homlokzati bővítmény félnyeregvető,<sup>29</sup> és itt a különálló torony háromszög alaprajzú és csonka gúla alakú, homlokfalát pedig három ívháromszög nyitja meg. A többi vázlaton a hajó és homlokzati bővítménye is lapos tetős szabályos kubus. Toronykialakításokból még kétfélét látunk. Az egyiket a négyzetes hasábforma határozza meg, felületének felső harmadában/negyedében áttört felületekkel vagy nyílásokkal.<sup>30</sup> A másik típusú torony mindössze két párhuzamos betonlap, melyet felső harmadában három vízszintes, harangot tartó gerenda köt össze.<sup>31</sup> Míg a főhomlokzatot ábrázoló rajzok csupán egy lapos téglány kubus hajót, egy jobbról hozzacsatlakozó kocka bővítményt és egy baloldalt kereszt- vagy falátkötéssel kapcsolt tornyot mutatnak, az oldalnézeti,<sup>32</sup> illetve metszetrajzokon<sup>33</sup> látható egy szentélykialakítás is. Eszerint az egy, a hajónál (egy kivétellel) keskenyebb, de magasabb, félnyeregvetős épületrész. A metszetrajzokon megjelenő belső kialakítás lizénákkal tagolt falakról és gerendával osztott mennyezetről tájékoztatnak. A szentély pár lépcsővel megemelt, az ablakok álló téglány alakúak.<sup>34</sup> Az oldalhomlokzatot mutató vázlatokból kettőn az ablakok eltérnek. Egyiken hosszú, fekvő ablak, a másikon két sorban öt, hármával csoportosított háromszög alakú résablak nyílik. (Utóbbinál a tornyon is ilyenek az ablakok, csak négyesével csoportosítva.) A főhomlokzat megoldása négyféle. A nyeregvetős lefedésű főhomlokzaton fűzőszerűen tagolt, megnyújtott ötszögbe foglalta a bejáratot. A hasábforma, áttört harangtornyos főhomlokzatrajzokon az egyenes záródású, többnyire íves előtetővel védett kapukat téglány alakú és szintén áttört felületek tengelyébe helyezte el. Négy rajzon látunk a *Salzburgi vázlathoz* hasonló, párhuzamos lapokból szerkesztett tornyokat. Ezek közül a csatlakozó templom főhom-

lokzata egy helyütt három függőleges sávra osztott,<sup>35</sup> további esetben pedig a horizontálisan két részre osztott főhomlokzaton egyedül a kovácsoltvas kapu tűnik áttetsző felületnek. Az elülső oldalán teljes hosszában megnyitott, három harangot hordó tornyok mellett a *Salzburgi vázlat* több elemét is megtaláljuk ezeken a terveken: a templom lapos tetős, szabályos kubus tömege, az íves előtető,<sup>36</sup> illetve a kereszt mint összekötőelem többször felbukkan.<sup>37</sup> (6. kép) A részletek illetően egyezése alapján elképzelhető, hogy itt nem konkrét (illetve pontos) épületrajzról, hanem valóban csak egy (benyomást, esetleg emléket rögzítő) vázlatról lehet szó. Eddigi kutatásaink is ezt erősítik meg, amennyiben Salzburg templomépítészetéből csupán a Herrnau városrészében épült Sankt Erentrudis-plébániatemplom emlékeztet Árkay rajzára. Az 1958–1961 közt épített templom tervezője Robert Kramreiter (1905–1965) volt. A trapéz alaprajzú torony – mely a nyitott legyező alaprajzú templom főhomlokzatának jobb oldalán áll – elől nyitott, felső szakaszában négy harangot hord egymás fölött.<sup>38</sup> Részletmegoldásaiban párhuzamként kínálja magát a szintén Kramreiter tervezte,<sup>39</sup> Graz melletti Lassnitzhöhe temploma (1961–1963) is. A két pillérből álló nyitott harangtorony mellett a homlokzat pengéfalának nyílásában álló, korpust és siratókat idéző szoborcsoportja is Árkay vázlatára emlékeztet.

Remélve ugyan, hogy a majdani kutatások során megtalálhatjuk a konkrét párhuzamot is, Árkay naprakészségéről és tervezői világáról többet megtudunk, ha az ismertetett két tervanyagot összevetjük az életművel, illetve a kortársakkal. Ez alapján három tendencia figyelhető meg. A hagyaték egyetlen, metszetekkel is kidolgozott templomötletén<sup>40</sup> (7. kép) a lizénákkal tagolt falú, emelt szentélyes, függőszerkezetes, hosszanti irányban tagolt mennyezetű templomtér, Hernád (1957–1960), Móricgát (1958–1959) és Vecsés Óváros plébánia (1960–1962) templomaiban is megfigyelhető. Az egri főhomlokzati tervek hagyománykövetésükben, minden formabontást nélkülöző megoldásaikban e tendenciához, Árkay 1945 utáni templomépítészetét jellemző megoldásaihoz tartoznak. Másrészt a lapos

29 BTM KM ÉGy 68.141.5\_38.

30 BTM KM ÉGy 68.141.5\_31–32, 34–36, 40, 63.

31 BTM KM ÉGy 68.141.5\_33, 37, 39. A 68.141.5\_43. terv esetében, csakúgy, mint a *Salzburgi vázlaton*, nem dönthető el egyértelműen, hogy az elől nyitott toronynak van-e hátfala.

32 BTM KM ÉGy 68.141.5\_35–36, 40.

33 BTM KM ÉGy 68.141.5\_41–42.

34 BTM KM ÉGy 68.141.5\_41.

35 BTM KM ÉGy 68.141.5\_37.

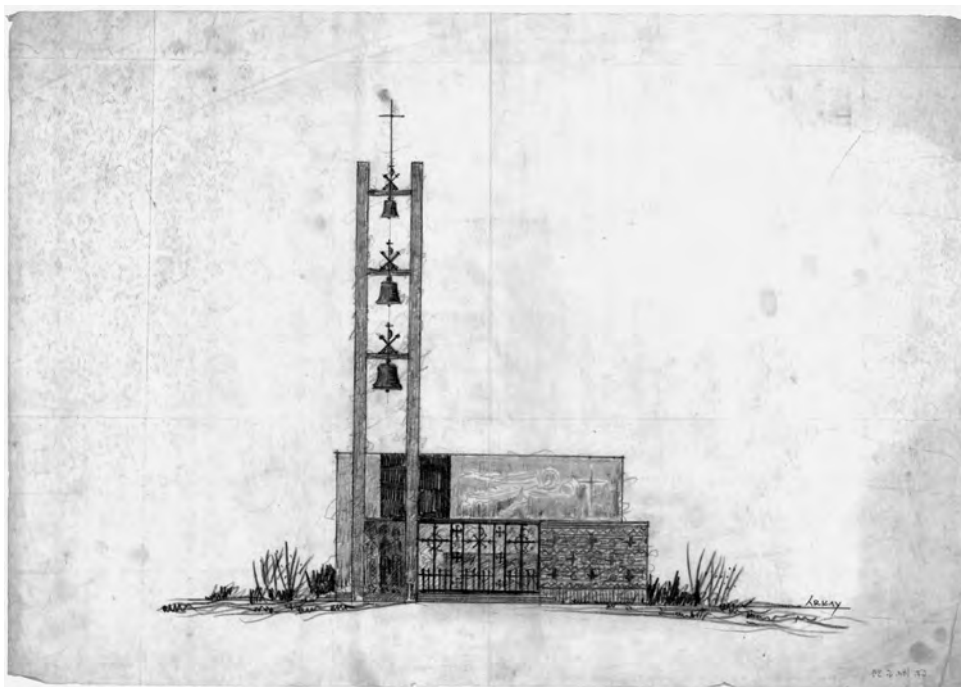
36 BTM KM ÉGy 68.141.5\_31, 34, 37, 63.

37 BTM KM ÉGy 68.141.5\_35–36, 37.

38 N. n.: Kirchenturm und Glocken. <http://www.pfarre-herrnau.at/pfarrkirche/kirchenturm.html> (Letöltve: 2017. szeptember 29.)

39 PIUS PARSCHE–ROBERT KRAMREITER: *Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie*. Würzburg, Echter, 2010. 232–233.

40 BTM KM ÉGy 68.141.5\_35–36, 40–42.



6. **Árkay Bertalan:** *Templom*, homlokzat, 1968. június 13. előtt  
Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény, ltsz. 68.141.5\_39

tetős kubusok, a szögletes ablakok és az áttört felületek Árkay nagyobb szabású épületeihez és pályázataihoz készült anyagában érhetőek tetten. A szabályos kubusokból szerkesztett összetett tömegek az alagi (1933) templomterveken, a lapos tetős épülettömegek, felületükön kör, háromszög, illetve sarkára állított négyzet alakú ablakokkal megnyitva a Rákospalota istvánteleki templom (1933) terveiről és a Vecsés óváros plébánia-templom helyreállítási terveiről<sup>41</sup> lehetnek ismerősek. A hagyaték ismertetett tervsorozatának és a *Salzburgi vázlat*nak ezek az elemei a századelő hagyományos templomkialakításával szakító, a húszas–harmincas évek templomépítészetének megújításához csatlakozó Árkay formái. Ezek mellett a nagy, áttört felületű homlokzat – amely a taksonyi templomhoz készült (1956–1957-es) terveken<sup>42</sup> is ott van –, és a hangsúlyos előtető azonban már az ötvenes évek végének, hatvanas évek

elejének népszerű épületeleme. Előbbi Árkaynál csak terveken, utóbbi több templomán is megjelenik.<sup>43</sup>

A templomtervek formai elemeinek harmadik csoportjába azok a megoldások tartoznak, melyek korábbi terveken vagy épületeken nem bukkannak fel. A legszembetűnőbb, hogy egyik terven sincs félköríves ablak, amit pedig előszeretettel használt az 1945 utáni templomain. (Tizennégyből csak a taksonyi, kiscsácsi és parádsasvári készült téglány ablakokkal.) A tornyok sem tapadnak a hajóhoz, ráadásul a jobb oldalra elhelyezett épületrésszel aszimmetrikussá teszi az épülettömeget. Szintén ezek közé a jellemzők közé sorolhatjuk a markáns kék-sárga-piros felületek használatát a korábbi kőburkolat vagy a halvány színezésű felületek helyett. (8. kép)

Noha ezek a tervek nagyon frissnek tűnnek, látnunk kell: 1971-ben, a *Salzburgi vázlat* idején már állt a hollóházi templom (1967–1968, terve: 1963<sup>44</sup>), a maga két

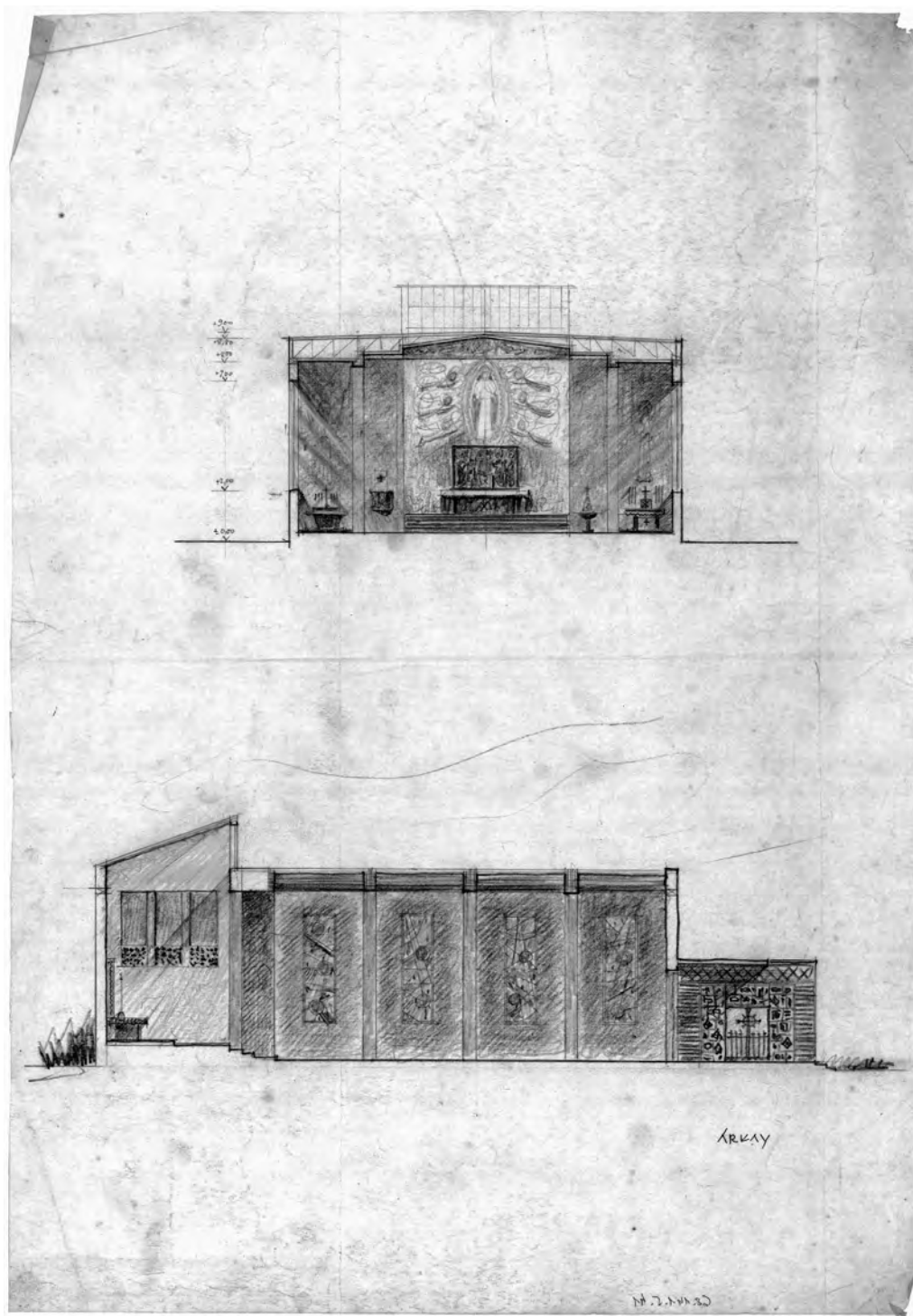
41 BTM KM ÉGy 68.138.38\_2-4, 68.95.9-10. és 68.138.33\_11-12.

42 BTM KM ÉGy 68.138.32.2, 18, 27. Közl. LANTOS 2016. (ld. 1. j.) 330. 12. kép.

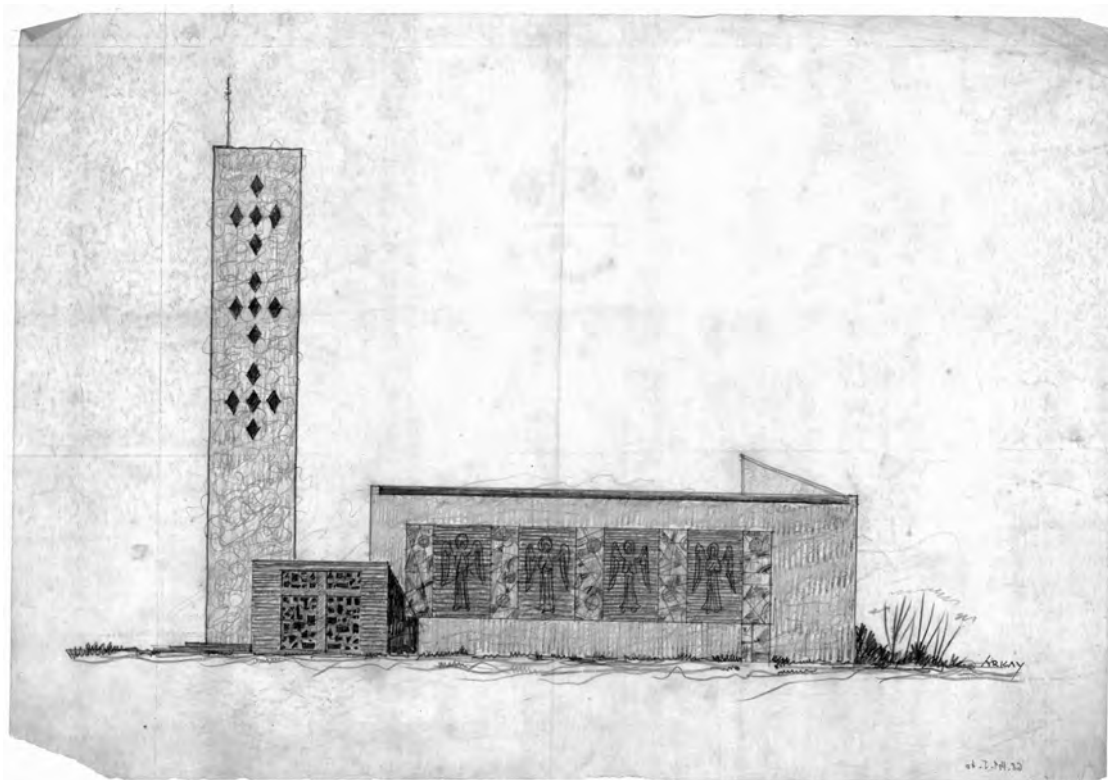
43 Előtetővel épült Hernád, Kiscsáca, Pátróha, Szalkszentmárton és Vecsés Óváros plébániájának temploma. A kiscsácsi templom jelenlegi

homlokzat kialakítása Petrovics Attila műve 2008-ból. PETROVICZ Attila: *Római katolikus templom – Kiscsáca* <http://epiteszforum.hu/gyor-kisbacska> (Letöltve: 2017. április 21.)

44 MNL Országos Levéltára XXIX-D-10-b É-5 1963. IPARTERV, a Hollóházi templom tervei.



7. **Árkay Bertalan:** *Templom*, metszetek, 1968. június 13. előtt  
 Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény, ltsz. 68.141.5\_41



8. **Árkay Bertalan:** *Templom*, homlokzat, 1968. június 13. előtt  
Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény, ltsz. 68.141.5\_40

összetámasztott betonlapból álló tornyával. Sőt Árkay itt ismertetett tervei közül még a legmerészebb, asztal-fióknak készült ideáltervek sem kapcsolhatóak a kortárs építészet egyik trendjéhez sem. A „célszerűség, az ennek alárendelt szerkezeti tisztaság, új tömegtermelési módszerek és formák fogalmában körvonalazható”, vagyis megjelenésében a szabályos geometriai alakzatokkal jellemezhető irányhoz túl díszes, sőt egyes elemeiben historizáló templomokat látunk itt. És távol állt a „plasztikus művészet és a tér problémái felé”<sup>45</sup> forduló építészettől is, melynek első, templomként megfogalmazott példáját Csaba László egy évtizeddel a *Salzburgi vázlat* előtt jegyzi.

## II. Csaba László templomtervezése Cserépváralján (1960–1961)

Bár a cserépváraljai templomról született már néhány rövid írás,<sup>46</sup> de részletes feldolgozása még hiányzott. Itt ezt szeretném pótolni, tisztázva az építéstörténet részletei mellett a tervezés koncepciójának alapjait is.

Cserépváralja templomának alaprajzán (9. kép) egy téglány körvonalú épületet látunk, melyet szentélye felől L alakban sekrestye bővít. A bejáratnál a jobb oldali fal meghosszabbítása szélfogót, a homlokfal bal

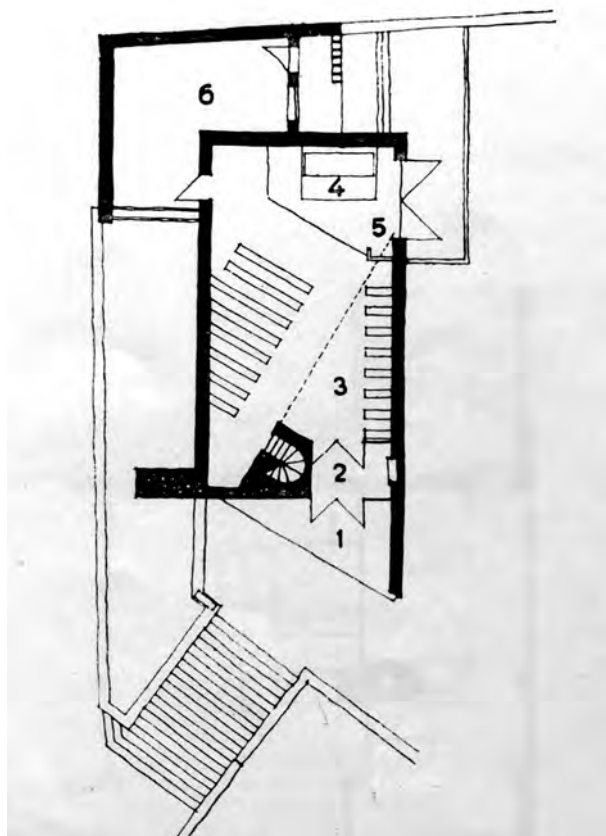
45 NAGY Elemér: Új tér–új formák. Látogatás Ronchampban. *Magyar Építőművészet*, 7. 1958. 6. sz. 191, 192.

46 RÉV Ilona: Cserépváralja, Szent József római katolikus templom, 1961. In: Uő: *Templomépítészettünk ma*. Budapest, Corvina, 1987. 42–45; BUDOSÓ Győző: Cserépváralja, római katolikus templom. In: *A műemlékvédelem táguló körei, az Országos Műemlékvédelmi Hivatal kiállítása*, 2000. április 17. – július 16. Szerk. LŐVEI Pál. Budapest, OMvH,

2000. 19; PRAKFAI Endre: A 20. század második felének építészete. In: BEKE László et al.: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest, Corvina, 2002. 269; PRAKFAI Endre: A hatvanas évek építészetről. In: *A „hatvanas évek” emlékezete*. Szerk. RAINER M. János. Budapest, 1956-os Intézet, 2004. I. 497. (A gyakorlatilag megegyező szövegekből a továbbiakban csak a korábbira hivatkozom); KOVÁCS 2010. (ld. 8. j.); VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 309.



- 1 FEDETT TORNÁC
- 2 SZÉLFOGÓ
- 3 TEMPLOMTÉR
- 4 OLTÁR
- 5 SZÓSZÉK
- 6 SEKRESTYE



9. Csaba László: Cserépváralja templom, alaprajz  
Magyar Építőművészet 1961. 4. 50.

felé való megnyújtása harangfalat hozott létre. Az épületleírás nehézségei akkor kezdődnek, ha kilépünk a síkból, mivel az alaprajzra nem téglatest forma épült, sőt a templomot határoló felületek közt egyetlen szabályos síkidomot sem találunk. Csaba László ugyanis a homlokfal bal oldali harmadoló pontját és a jobb oldali hosszanti fal távolabbi harmadoló pontját egy emelkedő mestergerendával kötötte össze. Az erre helyezett, a falak függőlegesei által metszett nyeregtető így jobb

#### HELYSZÍNRAJZ:

- 1 TEMPLOMFELJÁRÓ
- 2 SEKRESTYE
- 3 ZÁRT TEMPLOMUDVAR
- 4 SZABADTÉRI OLTÁR



10. Csaba László: Cserépváralja templom, helyszínrajz  
Magyar Építőművészet 1961. 4. 51.

oldalon háromszög, balon pedig hatszög alakú lett. A főhomlokzati és a jobb oldali hosszanti fal ötszög, a szentély fala és a bal oldali hosszanti fal 90 fokkal elforgatott derékszögű trapéz. Ehhez járul még, hogy a bejárat oldal balra és a terepviszonyok miatt lefelé is megnyújtott, konkáv ötszög alakú, megvastagított homlokfala átmetszi a tetőt, és a pengefal tetőgerinc fölötti részén konvex ötszögű nyílás hordja a harangokat. A templomtest kívül-belül terméskőből álló kük-

lopszfalazat, az oltár mögötti és a harangfal fehérre meszelt beton, a bejáratnál és az oltár jobbán pedig üvegfelületek nyílnak. A belső sem követi a megszokott elrendezést. A hagyományos, a bejáratot az oltárral összekötő, a hosszanti falakkal párhuzamos középtengely itt jobbra tolódik, és amellett van egy másik, az átlós mestergerendához igazodó irányulás is. A középtengelytől jobbra álló, falhoz támaszkodó oltárt és a bejáratot összekötő tengelyt egy keskenyebb padosor és az oltárt megemelő téglány alaprajzú lépcső követi. Míg a bal oldali, szélesebb padosor és az oltár alatti ötszög alaprajzú posztamens az átlóhoz igazodik. (10. kép)

A szabálytalan poliéder, pontosabban csokolt téglatest alakú épület leírásának szókészlete nemcsak azt jelzi, hogy templomunk nélkülözi a történeti épülettagolást és díszítést, de azt is, hogy távolságot tart az 1945 utáni modern építéset szabályos kubusokat preferáló irányától is.

A templom méltatói egyetértének a Cserépváralján épült templom építésetztörténeti jelentőségével.<sup>47</sup> Az ismertető leírásai azonban néhány kisebb tévedésen<sup>48</sup> túl két típushibát követnek el. Az egyik az épülettömeg, pontosabban a mestergerenda helyzetének leírása. Hiába közli ugyanis Csaba 1961-ben temploma alaprajzát,<sup>49</sup> Erdőssy és Rév<sup>50</sup> azt állítja, hogy az saroktól sarokig húzódott. Csakhogy épp a harmadoló pontokat összekötő megoldásnak köszönhető ez a kivételes épülettömeg. A másik típushiba a homlokzati harangfal definiálása. Rév és a Vukoszávlyev–Urbán szerzőpáros „zömök torony” értelmezése éppúgy hibás, mint Prákfalvi és Kovács haranglábja,<sup>51</sup> hiszen míg a torony belső teret feltételezne, addig az utóbbi, definíciója szerint, a templomtól különálló, nyitott szerkezetű építmény.

## Az építésetztörténet

Cserépváralja 1946-ban lett plébánia, de az egyházközségnek nem volt saját temploma, így az iskola két összenyitott tantermében tartották az istentiszteleteket. 1958 februárjában Fias István plébános elküldte az Egyházügyi Hivatalnak az építési engedély kérelmét az építendő templom terveivel.<sup>52</sup> (11. kép) Szentirmai József okleveles építésetzmérnök műleírása ezzel indít: „Homlokzatai és belső tételrendezései egyrészt az építetők kívánságai, másrészt az anyagi és műszaki lehetőségek figyelembevételével kerültek kialakításra. A külső homlokzatokon jelentkező terméskő falazat, a kis kiugrású rizalitok és a zömök torony a hegyvidéki tájba, az erőt sugárzó hegyvonulatokba illeszkedést szolgálják.”<sup>53</sup> A téglány alaprajzú, homlokzati tornyos templom „az építés színhelyéhez közel fejthető terméskőből épül, tömőrfalas rendszerben”, kívül hézagolva, belül vakolva. Bár a kérelmet az iskolaigazgató és a községi Tanács is támogatta, 1959 januárjában, majd 1959 augusztusában is meg kellett ismételni kérésüket.<sup>54</sup> Az 1959. július 20-i keltezésű, a „Cserépváralján építendő istentiszteleti terem építéséhez” készült költségvetést és tervrajzot Papp István mezőkövesdi okleveles építőmester írta alá.<sup>55</sup> (12. kép) Az engedélyezési terven alap- és helyszínrajz, egy hosszanti és két keresztmetszeti rajz látható. A tompaszögű L alaprajzú épület szélesebb szárnyában nyílik a bejárat, ahol a szélfogón és előtérben át balra fordulva jutunk a szabálytalan, konkáv hatszög alaprajzú templomtérbe. A szentély (ami csupán egyetlen lépcsővel megemelt, hatszög alaprajzú dobogó) jobb oldalán nyílik az épület vonalát folytató trapéz alaprajzú sekrestye. A teremtemplom bal oldali hosszanti falához tapadva, az oltár vonalában állnak a padosorok. A szélfogó

47 RADOS Jenő: *Magyar építésetztörténet*. Budapest, Műszaki, 1975. 414; Dr. ERDŐSSY Béla: *Korunk magyar egyházművészete*. Budapest, 1983. 10; RÉV 1987; BUJDOSÓ 2000. 19; PRAKFAI 2002. 269. (mind ld. 46. j.); KOVÁCS 2010. (ld. 8. j.); VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.)

48 RÉV 1987. (ld. 46. j.) 43. és VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 309. is tévesen állítja, hogy az épület tengelye az utcával szöget zár be, mivel azzal párhuzamos. RÉV 1987. 44. szerint „A padozat síkja – a mestergerenda átlós vonalát követve szintén két részre oszlik, a burkoló-kő egyik oldalán piros, a másikon fehér”, holott a padló a padosorok alatt vörös, közöttük pedig fehér. Másrészt azt állítja, hogy a „torony terméskő fala fehérre van meszelve”. Uo. 43. Ezt a képzetet variálja át Kovács 2010. (ld. 8. j.) 19, aki azt állítja, hogy „a templomtestet és a »toronyt« is terméskő borítja, az utóbbit fehérre meszelve”. A Rév megfogalmazásában hibás (hisz vakolt felületű) terméskő fal Kovácsnál már csak borítás. Szintén téved Kovács, mikor a 14. lábjegyzetben azt írja: „Sajnos a toronyt utóbb egységesen sima felületűre vakolták”. Uo. 24. A harangfal kialakítása ugyanis Csaba elképzelése szerint, tehát eredetileg is simára vakolva valósult meg. BUJDOSÓ 2000. (ld. 46. j.) 19. beton helyett műkő oltárról és padokról ír.

49 CSABA László: Róm. kat. templom Cserépváralján. *Magyar Építőművészet*, 10. 1961. 4. sz. 50–51. Statikus: Thoma Levente.

50 ERDŐSSY 1983. 10 (ld. 47. j.); RÉV 1987. (ld. 46. j.) 44.

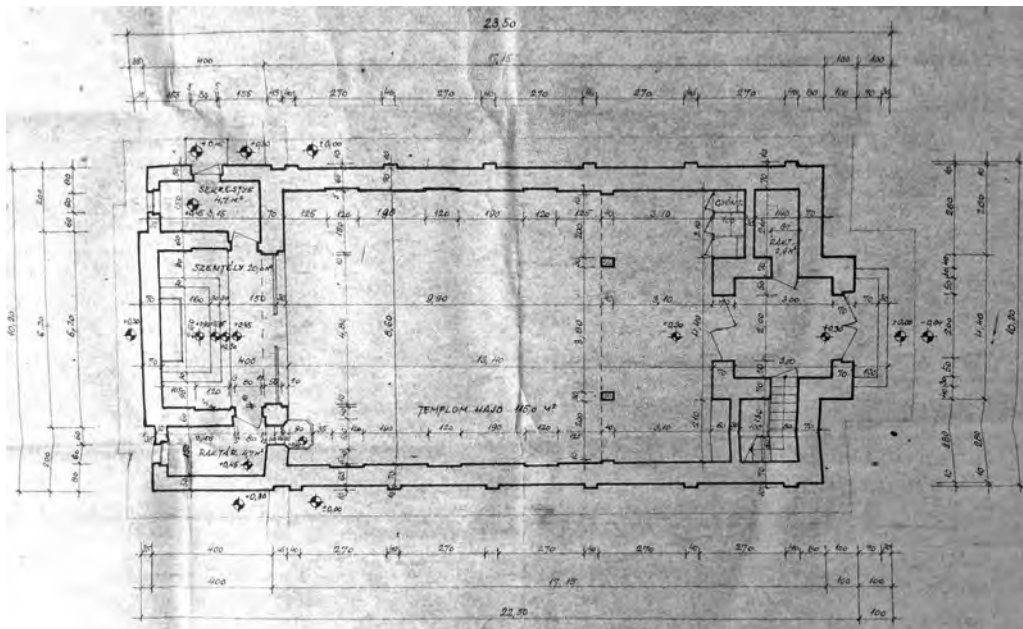
51 RÉV 1987. (ld. 46. j.) 43, VUKOSZÁVLYEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 309; PRAKFAI 2002. (ld. 46. j.) 269. (PRAKFAI tévedése alapulhat Csaba épületleírásain, ő ugyanis írásában haranglábknak nevezi a homlokzati harangfalat. CSABA 1961. (ld. 49. j.) 51; L. L. [LUKÁCS László]: *A Vigilia beszélgetése Csaba László építésetszel*. Vigilia, 54. 1989. 1. 50; CSABA László: *Templomok és templomszerkezetek*. Magyar Építőipar, 1990. 5. 195.) KOVÁCS 2010. (ld. 8. j.) 19. és 14. jegyzet, „Haranglábként funkcionáló hasáb”-nak és toronynak egyaránt nevezi.

52 EFL Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralja (Továbbiakban: EFLAN AP Csv) 4586/1957, 317/1958, 1098/1958, MNL OL XIX-A-21b 1958. Cserépváralja, 1199/1958.

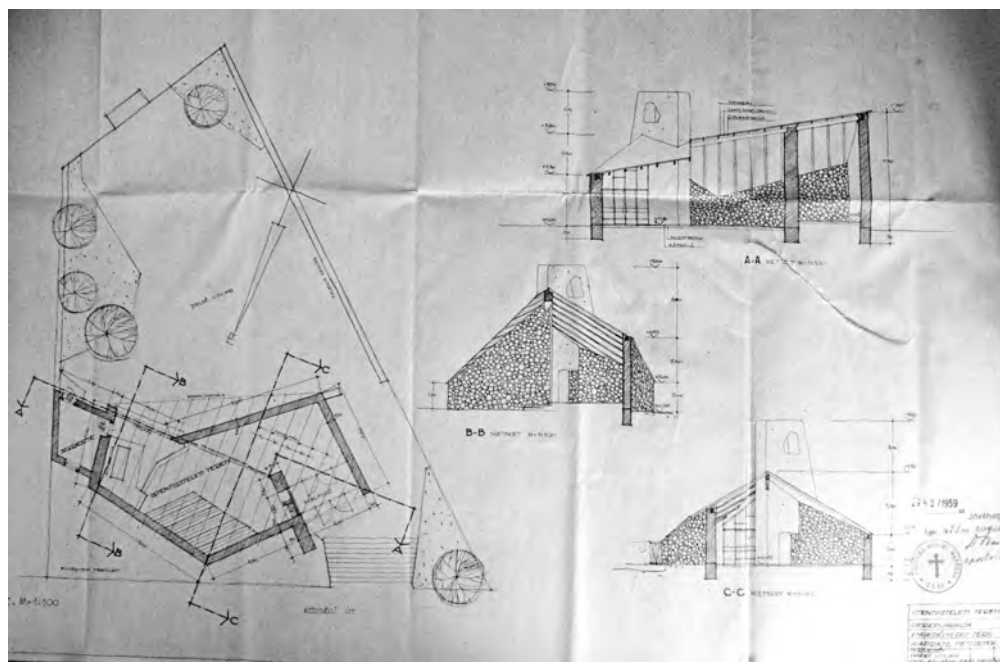
53 EFLAN AP Csv 1199/1958.

54 EFLAN AP Csv 366/1959. és 2946/1959.

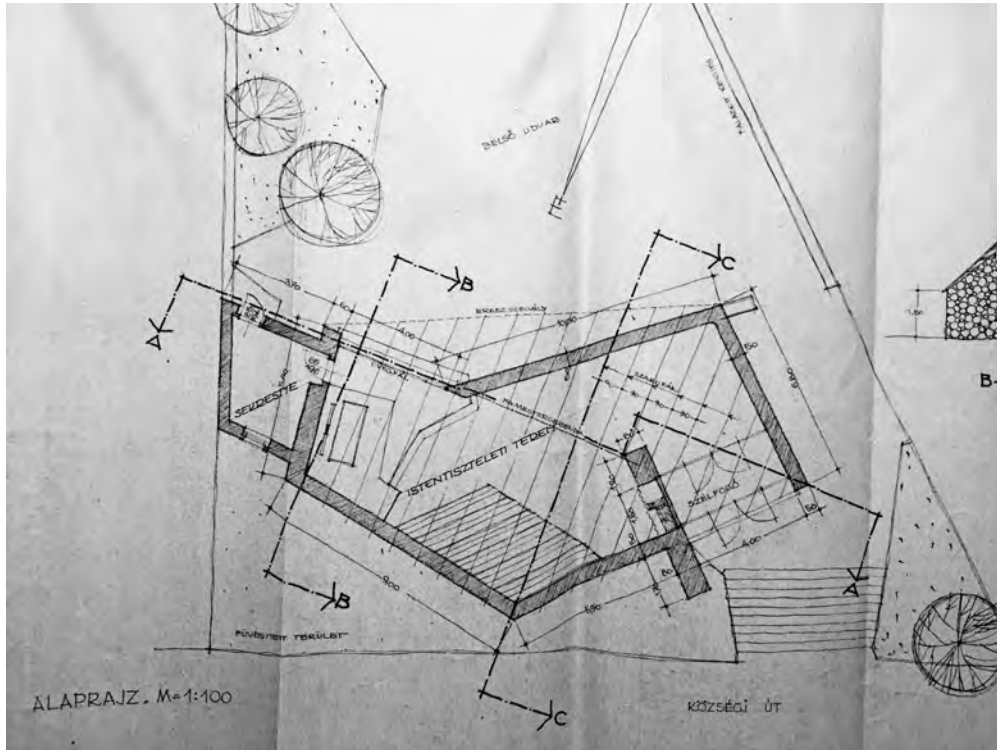
55 EFLAN AP Csv 2946/1959.



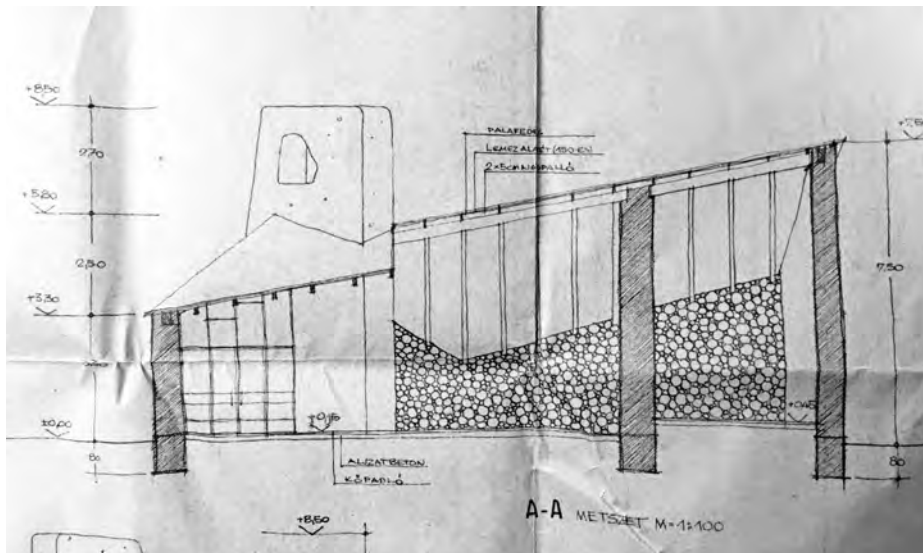
11. **Szentirmai József:** Cserépváraljai r. k. plébániatemplom, 1958  
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralja 1199/1958



12. **Papp István:** Cserépváralja, Istentiszteleti terem, engedélyezési terv, 1959. július 20.  
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralja 2946/1959



13. **Papp István:** Cserépváralja, Istentiszteleti terem, részlet, alaprajz, 1959. július 20.  
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralja 2946/1959



14. **Papp István:** Cserépváralja, Istentiszteleti terem, részlet, keresztmetszet, 1959. július 20.  
Eger, Egri Főegyházmegyei Levéltár, Archivum Novum Acta Parochiarum Cserépváralja 2946/1959

bal oldali (a többinél vastagabb) faláról mestergerenda indul az átellenes fal sarka, illetve az oltár jobb oldalán lévő üvegfal felé. (13. kép) A keresztmetszetekből kitűnik, hogy ez a megvastagított fal 8,5 méterével a templom legkiemelkedőbb pontja, az épület magassága ugyanis az emelkedő mestergerendára ültetett nyeregterető miatt a 2 és 7,5 méter közt váltakozik. A terméskő falakat ez a vakolt pengefal, valamint a bejárat és az oltár melletti üvegfelületek törlik meg, utóbbiak biztosítják a tér megvilágítását a különben ablaktalan épületnek. A hossz- és keresztmetszeteken a gerendák tagolta meredek nyeregterető alakította szabálytalan hasáb különböző nézeteit látjuk. (14. kép)

Az egyházhatóság által engedélyezett tervet 1959. augusztus 12-én küldte meg Brezanóczy Pál apostoli kormányzó Lobkovitz László, miskolci egyházügyi főelőadónak. Leírta, hogy az egyházközség már kivonult az iskolából, hogy azt fel lehessen újírtani,<sup>56</sup> emiatt jelenleg a szabad ég alatt miséznek. Lobkovitz időhúzása miatt<sup>57</sup> Brezanóczy szeptemberben Olt Károlyhoz, az Állami Egyházügyi Hivatal elnökéhez fordult. Olt november 10-én értesítette őt arról, hogy „a bemutatott tervektől eltérően [...] egy 6×10 m nagyságú istentiszteleti helyiség megépítését”<sup>58</sup> engedélyezi. Az áttervezett verziót 1960 márciusában nyújtották be. Az 1960. március 15-i keltezésű építési engedély megérkezése után elkezdődött a munka.<sup>59</sup> 1958–1959-ben már kitermelték és a helyszínrre szállították az építőköveket, 1960 februárjában pedig előkészítették a templomhelyet. A templomhely kimérése május 15-én, az alap kiásása május 24-én kezdődött.<sup>60</sup> Csaba László gyakran ment

művezetni az építkezést.<sup>61</sup> 1960. október 22-én ideiglenesen tető alá hozták, 31-én pedig megáldották a templomot.<sup>62</sup> A munkálatokat 1961. május 24-én fejezték be. A belső 1962. április 15-re készült el, az oltár korpuzát április 18-án állították fel. Május végére pedig a villanyt is bevezették.<sup>63</sup> (15. kép)

A Fias István áthelyezésekor készített templomépítési elszámolás<sup>64</sup> évekre és tételekre bontva tartalmazza az összes kiadást, és sorra veszi a templom adatait is. Innen tudjuk, hogy a vasmunkákat Frindt Imre budapesti lakatosmester, a templom padjait és kő szenteltvíztartóját Takács József templomgondnok készítette el. A korpuz Somogyi József szobrászművész, a tabernákulumajtó Kondor Béla festőművész munkája volt. Csaba László tervezte a beépített berendezési tárgyakat: a betonlábazatú, márványlappal fedett oltárt, a falba süllyesztett, szintén beton tabernákulumot, tizenhat darab, betonlábakkal, fenyődeszka ülővel készült padot és az oldalfalakon lévő hat-hat kő gyertyatartót vörösréz gyertyatálakkal.<sup>65</sup>

Az építéstörténetből egyrészt kiviláglik, hogy az egyházközség eredeti elképzelése egy hagyományos megoldású, homlokzati tornyos templom volt, ami azonban az anyagiak hiánya miatt nem valósulhatott meg.<sup>66</sup> Másrészt az, hogy adott volt a felhasználható építőanyag, és mindhárom terv láttatta is a terméskő falazatot. Enigmatikusabb azonban a második terv kérdése, ahol egy tökéletesen formabontó épülettervezőjeként Papp István építőmestert ismerhettük meg. Ennek feloldását Csaba László 1989-es interjújában találjuk. Eszerint Csaba az általa tervezett miskolci

56 Kovács 2010. (ld. 8. j.) 24., 13. jegyzet. CSABA 1990. (ld. 51. j.) 194-re hivatkozva cáfolja Rév 1987. (ld. 46. j.) 43. iskolabővítésre vonatkozó állítását, noha ott csak annyi van, hogy „E kis templom felépüléséig a faluban iskolakápolna működött”. Igaz, Csaba 1990-es írásában valóban az áll, hogy az egyházat a tanácselnök ebrudalta ki az iskolából, csakhogy az 1989-es interjúban úgy fogalmaz, hogy a tanteremhasználat problémái miatt „Azt mondták, az egyház menjen ki az iskolából. Kap állami támogatást”. Lukács 1989. (ld. 51. j.) 50.

57 EFLAN AP Cstv 3243/1959. Lobkovitz nem továbbította Brezanóczy levetelét, hanem elküldte a mezőkövesdi tanácshoz, ahol nem nyúltak az ügyhöz.

58 EFLAN AP Cstv 4258/1959. Csaba László 1994-es cikkében azt írja, hogy az engedély kiadása az ő ÁEH-nál tett személyes látogatása után történt, amikor a „szürös szemű, barátságtalan arcú elvtárs [...] Meggyőződött arról, hogy a terv nem nagyobb mint 6×10 m, hogy valóban nincs torony [...] s mivel a rajzból semmit sem tudott kiolvasni, némi burkolt fenyegetések, hosszas vitatkozás közepette aláírta”. CSABA László: Az „első templom”. *Műszaki Tervezés*, 34. 1994. 4. sz. 39.

59 EFLAN AP Cstv 960/1960. Miklós Imre 16.261/1960. levele Fias 1962-es elszámolásában az áll, hogy 1960. május 12-én vették kézhez az építési engedélyt. Uo. 186/1965.

60 EFLAN AP Cstv 186/1967. Fias elszámolása. VUKOSZÁVLEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 309. szerint „A templom alapkövét szimbolikusan 1960. május 1-én, Munkás Szent József ünnepén rakták le”. Állításukhoz hivatkozást nem adnak meg.

61 CSABA 1990. (ld. 51. j.) 195; CSABA 1994. (ld. 58. j.) 39.

62 PRAKFAV 2002. (ld. 46. j.) 269. azt írja, hogy a templom „az Állami Egyházügyi Hivatal előírásait be nem tartva valósult meg”. Állításához hivatkozást nem ad meg. Forrásaink nem támasztják ezt alá.

63 EFLAN AP Cstv 186/1967. Fias elszámolása.

64 EFLAN AP Cstv 186/1967. Fias elszámolása.

65 VUKOSZÁVLEV–URBÁN 2016. (ld. 2. j.) 310, 100. jegyzet szerint ez „falazott keresztútjel lámpással”, ami azért tévedés, mert a tervezés idején még nem volt villany a faluban, így ezeket Csaba gyertyatartónak szánta. Illetve a keresztút tizennégy stációból áll, tehát ezeknek a tárgyaknak akkor sem ez a funkciója, ha a hívek a keresztút képeiket alájuk akasztották. Ugyanitt „a templom igazi szépsége”-t adó részletek közt sorolják fel a „saját tervezésű lámpatestek”-et. Ez a fentiek miatt szintén téves állítás.

66 Míg a Szentirmai által tervezett templom költségvetése 479 627,94 forint, addig Papp Istváné 186 614,9 forint összköltséggel számolt. EFLAN AP 1199/1958. és 2946/1959.



15. Cserépváralja, templom főhomlokzat  
Fotó: Lantos Edit

hűtőház építését irányította, és „a hűtőház műszaki ellenőre egy kőművesmester volt, aki egyszer megszűgta: falubeliek megkeresték és kérték, tervezzen egy templomot, mert neki van tervezői jogosultsága”. Megkérte Csabát, hogy segítsen neki, „hogya az mégis valahogya olyan »templomszerű« legyen. [...] kiderült rövidesen, ő úgy gondolta: ne segítsek, hanem tervezzem meg. Mondtam, jól van, Pista bácsi, én megtervezem, te aláírod – neked van jogod, nekem nincs (ez 1959-ben volt), el van intézve”.<sup>67</sup> Bár az 1988-as<sup>68</sup> és az 1994-es cikkében már nem teljesen így emlékszik,<sup>69</sup> sőt Csaba sehol sem említi az 1959-es L alaprajzú tervét, a levéltári források az 1989-es verziót támasztják alá, s eszerint Csaba két tervet is készített ehhez a templomhoz, amelyből csak a másodikat írta ő alá.

### A tervek tanulságai

Az ismeretlen Csaba László-terv és a megvalósult épület összevetése módot ad arra, hogy megmutassuk Csaba László épületkoncepciójának azokat az elemeit, amelyekről ő az alaprajzi megköötöttség ellenére sem volt hajlandó lemondani. A téglány alaprajz és a főhomlokzatról indított mestergerenda az épülettömeg és a körítő felületek egyszerűsítését eredményezte, hisz az eredeti, konkáv hatszög alaprajzú templomon csak a sekrestye és az előtér végfala párhuzamos a telekével, valamint a hosszanti falak megtörése és az épület bel-sejéből indított emelkedő mestergerenda következtében a falak és a tető síkjai is többszögű alakzatok lettek volna. Az áttevezés után megmaradt a kívül-belül terméskő falazat, a vakolt, fehérre festett harangfal az ötszögű harangnyílással, a bejárat és oltár melletti

üvegfelületek, és a belső fehérre festett földem a látszó gerendákkal. Nem változtatott Csaba az épülettömeg oltár felé emelkedő kialakításán és a mestergerenda át-lós elhelyezésén. Megtartotta az aszimmetrikus belső térszervezést is, az oltár-bejárat tengely fényvel kiemelt végpontjaival. És más megoldással, de ragaszkodott az érkező felé forduló bejáratához is.<sup>70</sup> Építészettörténeti helyét keresve tehát legalább három lehetséges attribútumunk is van: a terméskő, beton és üveg hangsúlyos használata, az oltár felé emelkedő földemmegoldás, és az azt hangsúlyozó fényhatások kialakítása.

### Templomunk kortársai

Csaba további templomain sem használ terméskövet, mégsem ez az egyedüli épülete, amelyet a kőfalazat láttatásával épített fel. A Balatonfüred, Noszlopy utcai mentőállomás (1958–1960) (16. kép), a tihanyi és normafai (1970) nyaralók és a Budapest, Tömörkény úti „Nyári lak” (1970) (mindhárom Cs. Juhász Sárával közösen) szintén kőfalazattal és fehérre festett betonrészletekkel épültek.<sup>71</sup> A helyi anyagok használata nem idegen a korabeli építészettől sem. Az épület funkciójától függetlenül vállalja a terméskő fal megmutatását pl. az eichstätti pedagógiai iskola (Karljosef Schattner–Josef Elfinger, 1960–1964), a geroldshauseni St. Thomas Morus-templom (Walter Schilling, 1959),<sup>72</sup> a badacsonyi borozó (Callmeyer Ferenc, 1957), illetve a jósvafői barlangkutató állomás (Reischl Antal, 1959). Sőt az 1958-as brüsszeli világkiállítás magyar pavilonjának étterme (Németh István) is.<sup>73</sup> Ezek az épületek úgy illeszkednek a természeti vagy éppen a hagyományos építészeti környezetbe, hogy tervezőik az épület tömeg- és részlet-

67 Lukács 1989. (ld. 51. j.) 49. Az EFL-ben található 1959-es engedélyezési terv egyértelműen Papp Istvánt tünteti fel tervezőként, tehát ahol az interjúban Csaba úgy fogalmaz, hogy „Mikor kész volt a terv [Papp István] elgondolkodott, s azt mondta: Ő bizony, ha megkérdezik, kénytelen bevallani, hogy ezt lerajzolni se tudnám, még kevésbé megtervezni. Volt önkritikája. Abban maradtunk, gyorsan megszerzem tervezői jogosultságomat, hogy aláírhasam a tervet”, nem az első, hanem a második tervre vonatkozik.

68 Csaba azt írja, hogy a 6×10 méter alapterületű templomot 1959-ben tervezte. Csaba László: Templom Cserépváralján 1960-tól napjainkig. Magyar Építőművészet, 1988. 3. sz. 30–31.

69 Csaba 1994. (ld. 58. j.) 38. állításai közül levéltári forrás nem erősíti meg, hogy Fias átadta volna Papp Istvánnak egy háború előtti „kétornyú, nyerskőfalazatú templom” tervét áttevezésre. (És mint láttuk, a korábbi terv egytornyú templomot ábrázolt.) Nem ennek átrajzolt változatát mutatták be „az Állami Egyházügyi Hivatal egri »bajszos püspökének»” (és Cserépváralja ügyei – Borsod-Aba-

új-Zemplén megyei település lévén – a miskolci tanácshoz tartoztak.) Az alapterület korlátozása sem megyei, hanem központi döntés volt. A Papp aláírása itt úgy szerepel, hogy az építőmester felajánlotta, hogy „a tervet majd ő fogja aláírni, hogy nekem ne legyen bajom belőle”, de amikor meglátta a tervet, visszakozott.

70 Az első terven az utcára merőleges lépcső vezet az utca vonalával szöget bezáró homlokzathoz. Az elkészült verzió azonban a lépcsőt indítja az utcához képest hegyesszögben.

71 N. n.: Csaba László 1924–1995. Szerk. HAP Galéria. Budapest, HAP Galéria, 2005. 7–10.

72 Bea BETZ–Anita M. F. SCHRADER–Thomas SCHABEL: Architekturführer Bayern. München, Süddeutscher Verlag, 1985. 172, 368.

73 N. n.: Poharazó Badacsonyan. és N. n.: Barlangkutató állomás Jósvafőn. Magyar Építőművészet, 7. 1958. 1–3. sz. 55 és 31; GÁDOROS Lajos: Brüsszeli Világkiállítás. Magyar Építőművészet, 8. 1959. 1–2. sz. 65–67.



16. **Csaba László:** *Balatonfüred, mentőállomás, 1958-1960*  
Fotó: Lantos Edit

képzésében a kortárs formanyelvet használják. Csaba cserépváraljai temploma is a modern építészetnek ehhez a kevésbé technicista vonalához csatlakozik. Ahogy azt 1961-ben megfogalmazta: „A templom kialakítása a táj és a falukép hangulatához illeszkedik.”<sup>74</sup> De az 1989-es interjúból azt is megtudjuk, hogy Csabát a tér és a falazat megformálásában szimbolikus értelmezés is vezette. „Nyers kőfalat terveztem, hozzá fehér haranglábat. Felfogásom szerint a fehér harangláb, amely kiemelkedik a templom, illetőleg az imaterem fölé, szimbolizálja az egyházat fehérségével, a vörösesbarna, faragatlan köveket fehér fuga kösse össze, szimbolizálva, hogy az egyház fehérségéből fakad az a hit, ami ezeket a köveket, mint a híveket, körbefonja.”<sup>75</sup> Ugyanitt azt is írja, hogy „Elképzelésem az volt, hogy az alacsonyra tett bejárattal belül emelkedő teret hozzak létre: ha valaki belép, érezze, hova lép, emelje fel a tekintetét. Ezt sugallja az átlós gerenda, ami az oltár felé emelkedik”.

<sup>74</sup> CSABA 1961. (ld. 49. j.) 51.

<sup>75</sup> LUKÁCS 1989. (ld. 51. j.) 50.

Csaba László külföldi tájékozottságáról egyelőre kevés adatunk van. Egy 1966-os jelentésből annyi tudható, hogy 1961-ben a Magyar Építőművészek Szövetsége (MÉSZ) főtitkár választásakor „Csaba a MÉSZ jobboldali tagságának volt jelöltje, és komoly agitáció folyt megválasztása érdekében. Csaba László nyugati irányzatú építész, beállítottsága is klerikális, vallásos. Komoly nyugati kapcsolatokkal rendelkezik, az UIA vezetőivel is állandó kapcsolatot tart”.<sup>76</sup> Az itthoni szakirodalomból Nagy Elemér ronchamp-i kápolnáról szóló cikke és az 1958-as brüsszeli világkiállításról készült beszámoló kínálja magát templomunk inspirációjaként. Nagy úgy véli, Ronchamp „példájából [...] megtanulhatjuk, hogy egyszerű anyagokkal, sok helyszíni kötöttséggel [...] is lehet korszerű építészetet csinálni. Mennél nagyobb természet-, ember-, táj- és anyagismeretünk [...] a kifejezés szabadsága és az anyagok építő szellemében való felhasználása terén, a mű annál tökéletesebb lesz”. A brüsszeli anyagból pedig a vatikáni pavilon ismerte-

<sup>76</sup> ÁBTL 3.1.2. M-23749/2. 49. 1-2. 1966. 10. 03-i jelentés.



tője (különösen annak íves-lejtős lefedése, az „aránylag keskeny, kisméretű templomhajó felett az oltár irányába emelkedő függesztett tető” és a felmagasodó téglalap alapú csonka gúla „befelé ívelt toronyszerű homlok-lapjával” megoldott végfala) kínál képi párhuzamot Cserépváraljához.<sup>77</sup>

Eddigi ismereteink alapján Csaba László nyeregteret elforgató tömegképzése egyedi, de anyaghasználatában, az oltár felé emelkedő földem megoldásában és a szentély megvilágításában két kortárs templom is közel áll cserépváraljai temploma térszerkezetéhez. Az 1958-as, Hasloch am Main-i, Hans Schlädel tervezte St. Joseph-templom trapéz alaprajzát három olyan fal rajzolja ki, amelyek egyik végükön ívben meghajlanak. Ezeket csak a homlokzat jobb oldalán nyíló bejárat, az oltár jobb oldalán nyíló üvegfal és a kórus alatti átjáró szakítja meg. A padosorok elhelyezése a bejárat–oltár axisához igazodva aszimmetrikus. Az épület lapos tetős, tornya a homlokzat bal oldalán áll. Az oltár melletti megvilágítás kiemeli az ott elhelyezett Julius Bausenwein-szobrot.<sup>78</sup> Az épület kívül kváder falazatú, belseje vakolt. Stock szerint ez a templombelső szolgált modellként<sup>79</sup> a másik, hasonló felépítésű templomhoz, melyet Miguel Fisac tervezett. A Vitoria-ban felépült Coronación de Nuestra Señora-templom (1960) alaprajzának befoglaló formája szintén trapéz, körítőfalaiból három enyhe ívet ír le. A bejárat a homlokzat jobb oldalán nyílik. Itt is aszimmetrikus kissé a padosorok elrendezése, de nem igazodik a bejárat–oltár tengelyhez. Az emelkedő lapos tető alatt S ívet leíró mennyezet található. Az oltár jobb oldalán az épület teljes magasságában húzódó (a hajó felől láthatatlan) üvegfelület adja a szentély megvilágítását. Az itt elhelyezett kereszt Pablo Serrano alkotása.<sup>80</sup> Az épület kívül és a jobb oldali belső falán kváder, a többi részen vakolt falazatú.<sup>81</sup> A kő- és betonfelületek együttes használatán, az oltár felé emelkedő földem megoldáson, és a szentélyt hangsúlyozó megvilágításon túl Cserépváralján is hangsúlyos a kortárs képzőművészeti alkotások használata.<sup>82</sup>

## Árkay, Csaba és az évtized

Dolgozatomban ismeretlen terveiken keresztül Árkay Bertalan és Csaba László a háború utáni évek építészeti kihívásaira adott eltérő válaszait mutattam be. Csaba itt ismertetett cserépváraljai tervei és temploma radikálisan szakít a magyarországi templomépítés gyakorlatával. Ám építészettörténeti jelentőségét nemcsak ez adja, hanem azok az eredeti válaszok is, amelyeket a megújuló egyetemes templomépítészet formaproblémáira, az épülettömeg szobrászi formálására, az aszimmetrikus szerkesztésre, a természeti környezetbe illeszkedésre és a fény-árnyék áhítatkeltő hatásának kihasználására adott kortársaival egy időben.

Árkay horti és taksonyi templomáról korábban a tervező az 1920-as évektől kezdődő templomépítészeti megújuláshoz való kapcsolódását mutattuk ki. Az életmű kisebb templomainál azt láttuk, hogy jó arányérzéssel, de egyszerű formaképző rutinnal oldotta meg az újabb és újabb templomépítési megbízásokat. Az itt közölt ideáltervei szinte ugyanazt mutatják. Egyértelműnek tűnik, hogy ő a gyakorlati megbízások felől közelítette meg a templomtervezést, amikor is a köztudatba átmenő új épületformákat pár hagyományos részletmegoldással ismerőssé téve próbált megbízásokhoz jutni.<sup>83</sup> Vagyis élete második szakaszában már messze nem tartozott a templomépítészeti iránymutatói közé, és a városmajori templom építészettörténeti bravúrja egyedül áll életművében. Vele ellentétben Csaba László viszont még behatárolt körülmények között is képes volt Árkaynál majd egy évtizeddel korábban újragondolni a templom terének és jelentésének 1945 utáni fogalmát.

Lantos Edit  
művészettörténész doktorandusz,  
ELTE Művészettörténeti Doktori Iskola,  
könyvtáros, MTA-KIK MTMT  
lantos.edit@hotmail.com

77 NAGY 1958. (ld. 45. j.); GÁBOROS 1959. (ld. 73. j.) 26.

78 G. E. Kidder SMITH: *The New Churches of Europe*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1964. 148.

79 Wolfgang Jean STOCK: *European Church Architecture 1950–2000*. London, Prestel, 2003<sup>2</sup>. 50–51.

80 SMITH 1964. (ld. 78. j.) 240.

81 Karina DUQUE: *Clásicos de Arquitectura: Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación / Miguel Fisac*. [http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-263607/clasicos-de-arquitectura-iglesia-de-nuestra-seno-](http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-263607/clasicos-de-arquitectura-iglesia-de-nuestra-seno-ra-de-la-coronacion-miguel-fisac)

ra-de-la-coronacion-miguel-fisac (Letöltve: 2017. augusztus 29.)

82 A templom és a berendezés tervezésének egyként kezelése bevett tervezői gyakorlat. Csaba eljárása annyiban más, mint pl. Árkayé, hogy a szentélyrész kialakításához nem egyházművészeket, hanem képzőművészeket kért fel.

83 Leadás előtt álló, *A római katolikus templomépítészet Magyarországon, 1945–1970*. című PhD-dolgozatomban részletesen tárgyalom majd annak lehetséges okait, hogy Árkay idővel miért kapott egyre kevesebb megbízást.

Edit Lantos

## The Salzburg sketch and the truncated rectangular cuboid

Two case studies on the oeuvre of Bertalan Árkay (1901–1971) and László Csaba (1924–1995)

The architect Bertalan Árkay applied for a design assignment to Pál Brezanóczy, Archbishop of Eger in 1970. Among the designs sent to him, there was a sketch representing the bell-tower of a modern church built in Salzburg. This paper aims to compare both the previously unknown traditional designs and the Salzburg sketch with the similar ones belonging to the architect's legacy. One of the most distinctive architectural motifs of the bell-tower of the *Salzburg sketch* is the open belfry formed by freestanding pillars which reminds us of two church buildings designed by Robert Kramreiter: the Sankt Erentrudis (1958–1961) church in Salzburg–Herrnau and the church of Lassnitzhöhe (1961–1963) near Graz. A detailed stylistic analysis has led to the conclusion that there are some similarities between these designs and the earlier pieces of Árkay's oeuvre. The analysis points to the fact as well that the architect's designs were traditional ones. This attitude is well demonstrated by the plans made for bell-towers which follow faithfully the historical forms. Árkay's plan presented here and labelled as a modern one, in fact follows the innovative forms of church design with a decade-long delay.

The church in Cserépváralja, built by László Csaba, is the first modern building of the post 1945 Hungarian church architecture. The ground-plan of the church is a rectangle, the block of the church is a truncated rectangular cuboid that is the result of a diagonally rotated saddle-roof. The first known plan of a traditional church with a facade tower was made by József Szentirmai. Due to the high cost a new plan was made in 1959. The plan of the L-shaped building, with an elevating ridge was signed by István Papp (master builder, Mezőkövesd). However, a new plan was needed due to the licensing procedure setting

the sizes of the church. The third and final plan in 1960 was created by László Csaba. The paper proves using archival sources and the memoranda of the architect that both the 1959 and 1960 plans were made by László Csaba.

A comparison of the plans helps to understand the main components of László Csaba's architecture. These were: his intent to use freestone walling, the building mass raising gradually towards the altar and the use of light to emphasize this latter, most sacred part of the church building. Although these three characteristics can be found in contemporary church architecture as well (H. Schlädler, Hasloch am Main, 1958. and M. Fisac, Vitoria, 1960), the shaping of the building mass by using the rotated saddle-roof is without precedents. With this church László Csaba has joined the trend of the post 1945 church architecture, that emphasises the sculptural shaping of the buildings. His solutions are on par with the best examples of contemporary architecture.

László Csaba's two plans from 1959 and 1960, in comparison with Árkay's plans from 1970 were unequivocally indicative of László Csaba's pioneering role in Hungarian church architecture.

Edit Lantos

art historian, student of the Doctoral School of ELTE  
librarian, Library and Information Centre of the HAS,  
Hungarian National Scientific Bibliography  
lantos.edit@hotmail.com

### TÁRGYSZAVAK

László Csaba, Árkay Bertalan, Cserépváralja, *Salzburgi vázlat*, modern templomépítészeti, háború utáni építészeti

### KEYWORDS

Csaba László, Bertalan Árkay, Cserépváralja, *The Salzburg Sketch*, modern church architecture, post-war architecture

Fülep Lajos:

## Esztétikai dolgok, I.

A kéziratot kiolvasta és közlésre előkészítette: Tímár Árpád<sup>1</sup>

A tisztán kétdimenziós geometria, az, hogy el tudunk képzelni embereket, akik kizárólag két dimenzióban mozognak, teszi lehetővé a relief létrejöttét. Mert e nélkül hiábavaló volna minden; s a kő anyaga maga nem mentené azt az erőszakot, amit a reliefművész az emberi figurán elkövet. Hanem magyarázza az a képességünk, hogy mindent ki tudunk teríteni a felületre, transzponálni a három dimenzióból a kettőbe. Ez a transzpozíció minden művészet kezdetén megvan állandóan: görög vázák, indián rajzok, gyerekrajzok stb. Hogy van az, hogy a két dimenzióban jobban tudunk alkotni, könnyebben mozogni, mint a háromban, amelyben a valóságban élünk? Miért kell a művészet csírájának már ennyire messze esnie a természettől? Nem az volna-e logikusabb, hogy minden művészet a 3 dimenziós ábrázoláson kezdődne, s csak nehezen hódítaná meg a 3<sup>a</sup> dimenziókat? Nem azt bizonyítja-e ez, hogy a művészet már csírájában szembehelyezkedés a természettel, elszakadás tőle és fölülmúlása – s ez az ember valójának legmélyén gyökerezik, nem tehet másként? S a művészet csak idővel hódítja meg azt, aminek természetesnek kellene lennie – a 3 dimenziót.

*Foglalkozni a nem-euklideszi geometriával.*

Az, hogy a művészet létrejöhessen, annak föltétele, hogy az ember két dimenzióban tudott érzékelni {a ritmusé és zenéé is.} és megérezkíteni. Minden művészet ezzel kezdődik (a gyereké is). Tehát a művészet már csírájában állásfoglalás a természettel szemben. S ezt a karakterét többé-kevésbé mindvégig megőrzi s csak művészietlen időkben lehet jelszó a naturalizmus, mint végcél.

L. jegyzetek Vossler utolsó kötetében, első grupp, 8. oldal.<sup>3</sup>

A művészet, mint a vallás, imperszonálissá válása az individuumnak, megváltása önmagának önmagától.

A művészet és a vallás nem zárják ki egymást. Eredetük közös.

{A teljes differenciálódás vajon javunkra válik? Nem speciálódás ez, szóval kevesebb erő jut egyre-egyre? Mivel mindkettő ugyanannak az ösztönnek hajtása, a szabadságé? (Cézanne-ban nincs-e vallás?) Évezredekken át kölcsönösen táplálták s növelték egymást; s ezek voltak a vallásnak is, a művészetnek is legnagyobb idei. Krisztust és San Franciscót milyen művészi virágzás követi nyomban. Az, hogy Krisztus vagy San Francesco nem voltak művészek, vagy a művészet hívei, nem mond semmit: bennük is perszonálissá vált a világ, de nem esztétikailag hajtott ki belőlük. *De a világnak ez a perszonálissá válása olyan volt – a természetnek olyan legyőzése –, hogy abból később művészet támadhatott.* Ha bennük a világ nem vált volna perszonálissá, hanem megmaradt volna annak, ami, ha ők szembehelyezkedtek volna a világgal s elvetették volna, megtagadták volna – mint vannak aszkéták s misztikusok, akik tették –, akkor ők útját vágták volna a művészetnek. De ők fölemelték a világot, a szellemüket oltották belé – Krisztus nem eltörölni jött e világot, hanem megtartani, az isten országát beléoltani, San Francesco dettó.}

De ebből nem támad konfúzió.

A műfajokat meg kell különböztetni egymástól egy-egy művészet keretén belül: relief, kép, szobor stb. De az egyes művészetek (költészet, képzőművészet, zene) eredete közös. S azért abban, hogy egy ember fest, a másik szobrot farag, a diszpozíciónak talán nagyobb különbsége van, mint egy író s egy festő között, pl. Giotto és Dante.

Az ember mindig egységesen lát, szeme így van berendezve. (Innen a rajz lehetősége, kontúr stb.)

A kérdést így kell föladni: honnan van az, hogy egypár vonal – egy rajz – egy fejnek a képzetét tudja kelteni a nézőben? Vagy – honnan van joga az embernek, hogy egypár vonallal adjon elő egy embert? Mi módon történik az, hogy csak néhány pusztajelből egy komplex kép áll elő? Nem onnan, hogy az ember a néhány jel révén a természetre emlékezik, s onnan vesz segít-

<sup>1</sup> Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 4578/3. 100 lap, ceruzával írt, magyar nyelvű fogalmazványtöredékek. A kézirat *Az emlékezés a művészi alkotásban* (1911) című tanulmányhoz kapcsolódó fogalmazványokat tartalmaz, ezért 1910-re (vagy 1910 körülre) datálható. A közlésben használt jelek: < > a jelek közti szöveget a szerző áthúzta, törölte; { } a jelek közti szöveg rész a szerző utólagos betoldása. Vö. *Dialógus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése.* A kötet szövegeit gondozta, az előszót írta, a jegyzeteket és a névmutatót készítette: Hévízi Ottó–Tímár Árpád. Budapest, MTA Lukács Archivum–T-Twins

Kiadó, 1993. 10. A \* az eredeti kéziratban a kiegészítő betoldások helyét jelzi. Az eredetiben aláhúzott részek: kurzívók. (A lábjegyzeteket írta: Gosztonyi Ferenc.)

<sup>2</sup> Fülep itt feltehetően „2 dimenziókat” akart írni.

<sup>3</sup> Feltehetően Karl VOSSLER: *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung.* Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1907–1910 kétszer két kötetére vonatkozó utalás. A hivatkozott helyet nem sikerült azonosítanom, lehet, hogy Fülep a saját Vossler-jegyzeteire utalt.

ségül valamit. Mert ami akkor segíthetné, az egy általános és elvont dolog lehetne csak – „az ember”, s egy ilyen elvont és szemléletileg üres fogalomnak itt, ahol egy konkrét és speciális dologról van szó, nem vehetné hasznát. Az a kép egy konkrét esetről szól, s az embernek azt a konkrét esetet kell meglátnia benne, hogy esztétikailag élvezhesse. Erre a problémára világot vet annak a képnek létrejötte. Az, hogy a festő el tudott tekinteni a természettől, tette lehetővé annak a rajznak létrejöttét (pl. egy Dipylon-váza geometrikus embereit).

S ez honnan van? Az ember szeme az egységes látásra van berendezve (mint ahogy szellemének célja mindent az egységre vezetni le). Az ember tulajdonképpen csak azt látja, ami egyszerre és egységesen látható (minden egyéb látás már komponálás, több látáspont összetevése). S ami kép vagy képzet a szemlélőben valamiről megmarad, az az, ami annak a dolognak egységét leginkább kifejezi: egy forma, egy körvonal. Különösen a fejlődésnek a kezdetén – mint a gyermeknél – csak ez fontos, s e mellett minden eltűnik. Ezért a primitív rajz mindig csak *kontúr*, mert az a legminimálisabb eszközökkel fejezi ki egy figurának egységes voltát. Az ilyen rajz tehát nem az embernek fogalmi raktárára apellál, hanem egy sokkal elementárisabb faktorra, a néző szemének és szellemének ugyanazon sajátosságára, melynél fogva ő is egységre kénytelen redukálni minden dolgot. Mert a természetben nincs egységesség. Ott minden összevissza van, nincsenek határok, egyik dolog a másikba folyik. De amikor az ember látni akar valamit, figyelmét valamire irányítani, akkor minden egyébtől el kell tekintenie, mindent eliminálnia, s a látott dologból egy önmagában álló egységet csinálnia.

A primitív dolgokban (Dipylon-váza stb.) még nincs kompozíció, hanem egymásmellettség, mert mindig azzal az egy képpel dolgozik a primitív ember, ami előtte van – még nem tudja összekötni. Nála minden, amit lát, egy-egy egységgé válik, amelyeket még nem kombinál. A kompozíció azonban nem a természet jobb ismeretéből és tanulmányozásából támad (a primitív ember jól ismeri a természetet, de nála mindig csak egy képről lehet szó), ez a művészetnek külön dolga; mert a természetben úgyszólván kompozíció, ott minden összevissza van, s épp ebbe hoz rendet a kompozíció. A művészet eredetében és fejlődésében is antinaturalisztikus. A természet soksága megmarad mindig sokságnak, a művészetben a sokságból a kompozíció révén egység lesz.

A primitív ember még nem tapogatja körül az embert, ő mindig csak azt látja, amit egyszerre látni lehet; még nincs az a képessége, hogy a különböző látáspontokat egymás után föltéve összekösse; ő mindezekről eltekint és kénytelen eltekinteni, mert nála a különböző egységek még nem lesznek egy kompakt egységgé, hanem megmaradnak egymásmellettségnek.

Az ember egyénisége arra való, hogy egységet hozzon a természet sokságába. Mikor ez az egység létrejött, akkor a mű-

vész témája már nem a természet, hanem önnön egyénisége, melyben ez az egység benne foglaltatik, s akkor önnön egyéniségét úgy kell tekinteni, mint egy darab természetet, amelyet a művészet eszközeivel még felül kell múlnia. Ezért a művész nem a természetről beszél, hanem önnön egyéniségéről, helyesebben önnön egyéniségéről s a természetnek benne foglalt egységéről, amit a művészet általános nyelvére kell kifejeznie. Az egyéniség a művészetnek nem célja, hanem témája. Csak amikor az individuum önmagát nem pusztán szubjektíve érzi, hanem objektíve látja, s amikor önmagát bizonyos általános formák keretébe – amelyeket mindig újratemet, de amelyek nagyjában mégis már megvannak – bele tudja illeszteni, csak akkor lehet művészi tevékenységről szó. Minden objektivitásnak ekként előbb szubjektív kell válnia, de azután minden szubjektivitásnak objektívvá, hogy művészet létrejöhessen.

A processzusnak ekként az individuum szubjektivitása a középpontja, s két oldalán van egyfelől a természet realitása, másfelől a művészet objektivitása. A művészet formái nem szubjektívek, csak témái. A művészet formái általánosságok (indukciók) s ők teszik lehetővé a szubjektív élmény általános érvényre emelését.

Nem az a művész fejlődik, aki a természetet tanulmányozza, hanem aki önmagát formálja.

A művészet fejlődése nem paralel a természet mind alaposabb ismeretével (akkor ma kellene művészetnek lennie), hanem azzal a munkával, amit az ember önmagán véghezvisz.

A művészetben látható különböző egyéniségek egymástól látható eltérésének egy-egy kereten belül (kép, relief stb.) nem a forma a különbség-megadója, hanem az, hogy mindeniknek más individuum a témája (Rembrandt, Michelangelo). Ahol az individuumokban még nagy közösségek vannak (Egyiptom, középkor), ott a forma annyira közös, hogy stílusná válik.

{Szóval ahol pl. a stílus élettelen és akadémikussá válik, annak nem a forma kiéltsége az oka – mert kiélt és akadémikus forma nincsen –, hanem az individualitás hiánya, mely ezt a formát megtöltse. Az individualitás a legrégebb és legelhasználtabb formában is ki tudja fejezni magát; és az, hogy egyéniségét egy adott formában ki tudja fejezni, nem gyengeségének, hanem művészi erejének próbája.}

Mert minden igazi festőnél, pl. aki tájképet fest, ugyanaz a cél van, ugyanaz a princípium: egy teret, egy képet megkomponálni. S ha ketten ugyanazt a tájat festik meg, a különbség nem onnan van, hogy más a formájuk, hanem más a témájuk: önnön szubjektivitásuk, amelyről beszélnek. A formának ilyen különbségei csak ott vannak, ahol a cél, a forma nincs egészen megértve, ahol a kép hiányosan van megoldva, szóval ahol valami hiba van. Az egészen tökéletes dolgoknál – mint egy Rembrandt- vagy Michelangelo-képnél – a különbség nem az

a külsőség, hogy az egyik barna képeket fest, a másik nem, az egyik detaillisan fest, a másik nem stb. – mert mindezek mögött megvan a művészi élménynek és formának egy nagy közössége, hanem az, hogy mindegyik egy más szubjektumban egységesedett természetéről (illetőleg individuumból) számol be. Mert az, hogy valaki színesen fest vagy fakón stb., az az individuumnak sajátja, amely mögött az egy kereten belül lévő művészi alkotásoknak megvannak a maguk közösségeik. Ez a közösség, hogy egy kép valóban kép legyen, egy relief valóban relief, s egy dráma valóban dráma. Ahol ez a közösség nincs meg, szóval ahol egy relief nem illeszthető bele a relief formája fogalmának keretébe, ott lehet individuális dologról szó, de értékes művészi alkotásról nem.

Szóval csak az a műalkotás, melyben az individuum formálva tudott lenni, ahol a szemléletnél a forma bír döntő fontossággal, ahol a forma kerekedett felül, bír igazi és örök értékkel. Amíg nekem egy Michelangelo-szobornál vagy Rembrandt-képnél csak az a fontos, hogy az Michelangelótól vagy Rembrandttól való, s hogy a dolgok miként világítják meg a művészek lelki életét, addig én csak amatőr, dilettáns vagy pszichológiai érdekekkel állok a dolgaik előtt; csak amikor elérkezem oda, hogy elfelejtem őket, szóval a műalkotást időtől és helytől függetlenül önmagáért tudom élvezni, csak akkor teszek igazságot valódi céljának. Mert a művésznek célja nem az, hogy önmagáról életrajzi adatokat adjon le, s egyéniségének a többi embertől elválasztó tulajdonságait ad reales<sup>4</sup> demonstrálja. Hanem hogy egy formát önmagával minél teljesebben kitöltsön. Azért mindenütt, ahol van törekvés művészetre, van egyúttal stílusra-törekvés!

A korszak azért nem számít. Ahol két individuum más eszközökkel beszél más témákról, de ugyanaz a téma, az ő szubjektivitásuk rokon, hasonló szubjektív érzéseket fognak kiváltani a nézőből; formájuk pedig ugyanazon objektív ítéletet. (Giotto, Cézanne.) És ahol az individualitások a legkülönbözőbbek, ott a forma közössége teszi lehetővé, hogy ugyanazon művészi princípiumokat lássuk.

Csak a forma, amely megköti az individualitásokat, teszi lehetővé a művészetek fejlődését. Ha annyi forma volna, ahány individualitás, akkor fejlődésről szó sem lehetne. Csak az, hogy minden individualitás áldozatot hoz önmagából a forma javára, teszi lehetségessé a művészetek fejlődését. Mert ámbár a forma egy a priori adott dolog, a valóságban egyetlen művész sem mondja ki róla az utolsó szót. Minden igazi művész a formának gazdagodását jelenti, s minden individualitás más és más oldalról világít rá ugyanarra a formára. Minden igazi művész a formában szunnyadó új kifejezési lehetőségekről ad tanúságot. S a szemlélőnek legfőbb és par excellence esztétikai öröme, mikor az individualitáson keresztül a formát megpillantja.

Tévedés azt hinni, hogy csak az egyéniségek fejlesztik a formát; mert a forma ugyanúgy fejleszti az egyéniségeket. Sőt: a forma *teremt* az egyéniségeket. A formát a szükségletek teremtik elő (nem mindig materiálisak, mint pl. olykor az architektúrában), s e szükségletek megteremtik a nekik megfelelő egyéniségeket. Ezt látni leginkább az építészetben, de ugyanígy minden művészetben. A forma állandóan beszél, de nem mindig hallgatják meg őt, s nem mindig értjük meg őt. Ma pl. nem az egyéniség hibája a baj, hiszen vannak, hanem hogy nem hallgatunk a formára s nem értjük. S csak azok csinaltak valamit, akik a formára hallgattak (Cézanne, Manet, Gauguin). Ahányszor a forma beteljesedik, mindannyiszor új követelménnyel is áll elő, amit ki kell elégíteni.

Az individuum sosem teremti a semmiből a formát.

Eleven művészi időkből a forma kiköveteli magának az egyéniségeket oda, ahol éppen szüksége van rájuk, mint ahogy egy föld kikövetel magának egy várost, várat vagy villát; csak meg kell érteni a szavát. Ezt tudták a régiek és tudtak engedelmeskedni. Ez volt az ő diszciplínájuk, hogy mindenki a helyén volt. Ma senki sincs a helyén, mivel senki sem hallgat a formára, hanem önmagára.

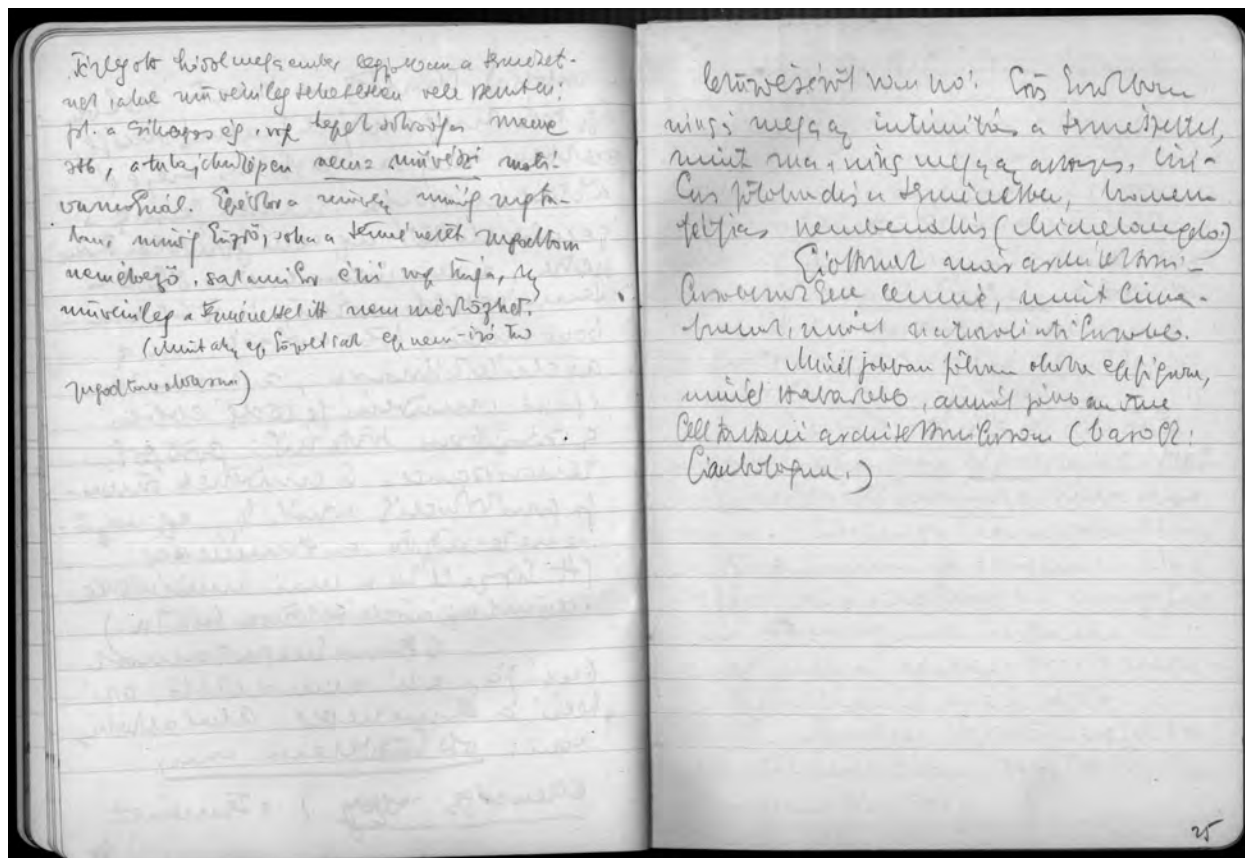
A forma nem absztrakt fogalom (a fogalom is legfőbb témája, ami keretébe illik), hanem szemlélet; nem merev, hanem eleven dolog, amely mindig készen van, és soha sincs készen. Azt, hogy a régi művészet ma egy lezárt dolog, amelyet ma nehéz újra kikezdeni, azt nem a forma csinálta, hanem mi. Ameddig rajta múlt, nyitva volt; mi csuktuk be.

Szóval nemcsak a barokk emberek teremtették a barokk művészetet, hanem a barokk művészet is teremtette a barokk individualitásokat.

A mi mai életünk eklektikus. A régi művészet mintegy lezárt valami hever előttünk s belőle minden forma egyszerre, tehát kaotikusan szól hozzánk. Azonkívül mi nem a formára hallgatunk, hanem az individuumokra, nem a célra, hanem az eszközre, nem az ideára, hanem a matériára.

A filozófiában az egyén fontosabb, mint a művészetben vagy vallásban – ha nemcsak a modern fejlődést vesszük, hanem az egészet. A filozófia tulajdonképpen az egyéniségek műve, velük differenciálódik a vallásból s velük szűnik meg (Görögország). De ha a művészetben egymással szembehelyezzük, amit a mai értelemben vett „egyeniségek” produkáltak s amit a „nem-egyeniségek”, akkor a mérleg még ha nem is esnek ez utóbbiak javára – ami elvégre szubjektív dolog –, de szembeeszköz annak az anyagnak mennyisége és hatalmas művészi értéke, amit az úgynevezett „nem-egyeniségek” produkáltak. S amíg a művészetben, pl. az egyiptomiban vagy a középkorban

4 A mondatban kb. 'valós tulajdonságokra tekintettel' értelemben (lat.).



1. Fülep Lajos jegyzetfüzete (Eszztétikai dolgok, I.)

Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 4578/3

sosem unjuk meg tulajdonképpen egy gondolatnak több-kevesebb változatossággal való kifejezését, addig a filozófiában az olyan produktivitást, mint pl. az egyiptomi szobrászat, el nem tudnók viselni. Mert a filozófia végeredményben az embernek szisztémává kidolgozott véleménye a világról. S ezért van a filozófiában több szerepe az egyéniségnek, mint a vallásban, amelynek már kiindulása az egyéniség fölülmúlása, igyekvés hozzáalkalmazni az általánoshoz, egyetemeshez, s alapja a hit, az egyéniségnek tulajdonképpen el kell tűnnie (bár azután egy tökéletesebb egyéniséget kap az egyén, egy magasabb rendűt, de ez már egy szerzett egyéniség, újjászületésből való, amely a profán egyéniségek kritériumával egyáltalán nem mérhető, mivel ennek kritériuma csak az, hogy az egyén mennyire tudott hitének megfelelően a Szellemmel átalakulni), aminek szimbolikus kifejezése, hogy Krisztusnak el kell tűnnie, hogy a Szellem mindenképp egyformán beszéljen, hogy a Szentlélek leszálljon az apostolokra. Az olyan vallásalapítónak, mint Krisztus, munkája az, hogy az ember és isten közti szakadé-

kot áthidalja, hogy az ember újra közvetlenül közlekedhessék a Szellemmel. Mikor e munkáját elvégezte, eltűnik.

Művészet, filozófia és vallás élő entitások, csak látszólag vannak bennük ugrások. Mindháromnak megvannak a létfeltételeik s fejlődésük módozatai s a folytonosság.

A művészi alkotásban az ember – végül – mindig önmagára ismer. De nem önnön individualitására, hanem a közösségre, az akaratra, mely bennem ugyanaz. S öröme csak akkor teljes, mikor önmagát, egész lényét megtalálta a dologban azáltal, hogy ezzel az akarattal közösséget érez.

Innen van az, hogy a művészet lehet stimulálója a vallásos érzésnek, morálisnak és filozófiai gondolkodásnak és viszont. Mert arra az akaratra apellál, mely valamennyinek szülője.

Minden művészi kép vagy szobor utal az *architektúrára*, mint az általános és legkevésbé naturalisztikus valamire, mint a

természet leghatározottabb fölülmulására. *Minél naturalisztikusabb egy kép vagy szobor, annál több szüksége van arra, hogy architektúra legyen benne.* (Az architektúra az az általános, ahova minden egyéni dolognak el kell érkezní, az az abszolút, amivé minden relatív dolognak át kell alakulnia.) A korai dolgoknak (ducento, trecento; korai görög dolgok) még nincs olyan szükségük architektúrára, ott még az architektúra inkább külsőség – képek berámázása, beosztása; vagy figurák, mint oszlopok, Chartres –, mert ezekben úgyszint meg a széjjelhullás veszélye, ezekben megvan a stílus ereje és általánossága, mint gerinc, s az ember előttük úgysem gondol a természetre, nem jutna eszébe őket a természettel mérni; később azonban mind több szüksége van az architektúrára; s minden igazi művészi fejlődés ebben az irányban történik: görögök, renaissance. A művészet önmaga gondoskodik arról, hogy egy mezőre ne kerüljön a természettel. (A bizonyítéka a mai művésztelen időnek az architektúra hiánya.)

A természet csak annak barátja, aki nem alkotó, aki beéri a természettel. Ahol alkotás van, ott *küzdelem van, ellenséges viszony*, a természet leküzdéséről van szó. Erős korokban nincs is meg az az intimitás a természettel, mint ma, nincs meg az az asszonyos, lírikus fölolvadás a természetben, hanem férfias szembenállás (Michelangelo).

Giottónak már architektonikusabbnak kell lennie, mint Cimabuénak, mivel naturalisztikusabb.

Minél jobban föl van oldva egy figura, minél szabadabb, annál jobban össze kell tartani architektonikusan (barokk: Giambologna).

{Tényleg ott hódol meg az ember legjobban a természetnek, ahol művészileg tehetetlen vele szemben: pl. a csillagos ég, vagy hegyek sokasága messze stb., a tulajdonképpen *nem-művészi* motívumoknál. Egyébkor a művész mindig nyugtalan, mindig küzdő, soha a természetet nyugodtan nem élvező, csak amikor érzi vagy tudja, hogy művészileg a természettel itt nem mérkőzhet.

(Mint ahogy egy könyvet csak egy nem-író tud nyugodtan olvasni.)}

Onnan kell kiindulni, hogy micsoda lelki processzus van a mögött, hogy az ember kezdetben kétdimenziós síkban fejezi ki magát három helyett (mikor ez utóbbi felel meg a realitásnak), vonalakkal a forma helyett. Ebben a primitív ember úgy jár el, mint a gyerek. Ez a végletegig való *absztrakció* és transzpozíció egyúttal: egyrészt mindennek elhagyása, másrészt egyik térből a másikba transzponálás.

E mögött a tevékenység mögött mindenestre nagy *effort*<sup>5</sup> rejlik. Mert a *karakterisztikusnak* a kereséséről van szó. És éppen ez a „karakterisztikus” a kritériuma a dolognak. Nagy effort van a gyereknél is, amellyel mi nem vagyunk tisztában, s amely nála is részben – de csak részben – öntudatlanul megy végbe.

Minden képzőművészet a két dimenzióban kezdődik. És a vonallal kezdődik.

Ez a kétdimenziósság a képzőművészet alkotásain mindvégig megmarad, mint első sík, amely kritériuma az egésznek: arra vonatkoztatunk mindent – hasonlóan a vonalra, a kontúrra, mely itt már nincs absztrahálva. De ez a két faktor mindig döntő marad. Az egyik, mint a transzponálás, a másik, mint a jellemző képé.

Az összes művészeteknek két határuk van: az egyik az abszolút, a tiszta végbemenés (*durée pure*)<sup>6</sup> a zene; a másik az abszolút, a tiszta tér: az *építészet*. E kettő közt játszódik le költészet és képzőművészet.

Az építészet, mint kizárólag tér, sík és vonal a metafizikai háttere minden képzőművészeti tevékenységnek; belőle szakadt ki mindenik s valamit mindenik megőrzött eredetéből.

Az építészet a végbemenéstelen tér; a zene a tértelen végbemenés.

E kettő kombinációja egyfelől a költészet, másfelől a képzőművészet.

A primitív ember vagy a gyermek, aki nem fogalmakkal (kevéssel), hanem intuíciókkal dolgozik, akinél a lelki tények még a végbemenés formájában élnek s nincsenek kivetítve a térbe, nem is beszél szavakkal, amik már absztrakciók, fogalmak, hanem a *durée*-t utánczó hangokkal, amelyeknek *kvalitása* különböző, akcentusa, zeneisége – mint ahogy nem válik szóvá a legintenzívebb, kifejezhetetlen belső élmény, a fájdalom, öröm, rémület stb., hanem ilyen utánczó hanggal fejeződik ki: ah, jaj, haj stb., amik minden népnél s embernél analógok, mivel még a zenei primitivitásból valók. A szavakkal való beszédet egész bizonyosan megelőzte ilyen zenei beszéd, *ami a gyermeknél is megvan*, aki impressziói vagy óhajai kifejezése számára bizonyos akcentusokat talál, melyek más-más kvalitásúak.

De hogy ebből a zeneiségből költészet fejlődjön ki, hogy ebből a naturalizmusból művészet (költészet), ahhoz a *szóra* {(térre!)} volt szükség. A szó az a költészetben, ami a vonal a képzőművészetben. A legkarakterisztikusabbnak fogalmi absztrakciója, {absztrakció – ez a lehetővé tevője a művészi tevékenységnek; mindkettő természetellenes, *szimbolikus*. Komplex dolgokat a

5 Erőfeszítés (fr.). A szövegben előforduló francia szavak, kifejezések – és nem csak a legegyszerűbbek, mint pl. a *durée* – valószínűleg

mind Fülep Bergson-olvasmányaihoz köthetők.

6 Tiszta tartam (fr.). Fülep a végbemenés szóval adja vissza a *durée*-t.

legvégsőre egyszerűsíteni, a legkarakterisztikusabbra. (A vonal leírja, a szó – mint fogalmat, mely kivonata a legjellemzőbbnek, legáltalánosabbnak – magában rejt.)

A művészet a kialakult elemekkel dolgozik. A művészetnek készen kell találnia az elemeket, mert ő formákat alkot, nem szavakat; teret, s nem vonalakat. A vonalnál is, rajznál: effort – amíg nem véletlenszerű, önkényes, hanem törvényszerűvé, kifejezővé, művészivé, jellemzővé válik.} egy jelentékeny effortnak eredménye. S ha ez az effort nincs is meg ma, akkor, amikor a durée-t a szó révén térbe vetítjük (Bergson, *Données* 95. o.),<sup>7</sup> megvolt ott, amikor az egyes szavak kialakultak, amely effort látható a primitív népeknél, amelyeknek nyelve folyton változik (vagy látható a gyereknél), mindig új próbálgatás – épp ezért nem is fejlődhetik ki náluk igazi költészet mindaddig, amíg nincs egy bizonyos, általánosan s maradandóan érvényes megállapodás arra, hogy az egyes szavak miként foglalják össze s fejezik ki a dolgokat, s miként vetítik ki a térbe a benső, a durée-beli dolgokat. Csak itt kezdődhet a költészet, mint a zene is csak akkor, amikor a benső, durée-beli állapotok nem konfúzusan, hanem világosan vannak előadva, a melódiában tagolva, a ritmusba átültetve.

Ez a zeneiség, a durée-től származottság, oly módon megvan mindig a költészetben, mint az architektúra a képzőművészetekben. *Célja neki.* És kritériuma. Az a mértéke egy költői alkotásnak, hogy benne a tér át tud-e változni végbemenésé, durée-vé.

{Szóval minél inkább *forma* egy művészi, költői alkotás, annál jobban kifejezi célját, a durée-t.}

{A költészet tárgya, mint a zenéé, a *végbemenés*, a durée: akár belső (líra), akár külső (dráma, epika), de mindig végbemenés. Megjelenítéséhez azonban a belsőnél úgy, mint a külsőnél, a térre van szüksége. A költészet is csakúgy a térben dolgozik, mint a képzőművészet, csakhogy míg a képzőművészetnek a célja a tér, addig a költészetnek csak eszköze. Rajta keresztül akarja újra a durée szenzációját kelteni: ezért benne még a térnek is végbemenésnek kell lennie. S ez a kritériuma a költészetnek, hogy mi marad meg benne térnek s mi válik el-

ménnyé; mint a képzőművészetnek, hogy mi válik benne térré vagy mi marad meg pusztá végbemenésé (novella).

A költészet tárgya mindig a végbemenés, a durée, tehát egy *komplex, kifejezhetlen, megfoghatatlan dolog*: s a költészetnek mégis *éppen* ezt kell kifejeznie, {a zenének is}, ezt kell *fölkülmúlnia*, nem a teret, ami világos egymásmellettség – mégpedig fölkülfogja ezt múlni (az Én-nek ezt az állapotját, melyről Bergson írja: *confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun.* – *Données* imm. 98. o.)<sup>8</sup> nem a konfúzió *imitálásával*, szóval nem naturalizmussal, hanem éppen minél nagyobb világossággal, mert ahogy Plotin mondja: *on s'assimile d'autant plus à l'être qui n'a pas de forme qu'on participe plus de la forme* (I. Ennead. II. könyv. Bouillet 55. o.)<sup>9</sup> – s épp az a költészetben a művészet, szóval, ami megkülönbözteti a banális beszédetől, hogy világosságától a *durée* jön létre, immobilitásából a mobilitás, juxtapozíciójából a szukcesszió. Pl. az olyan lírai vers, mely tulajdonképpen csak fősorolás, juxtapozíció:

Le foyer, la lumière étroite de la lampe<sup>10</sup> – egész sajátoságos lelkiállapotba sodor, mert minden dolognak a durée-jét érezzük s az egésznek a kvalitását, mely folyton változik s egy furiosóban végződik.

Vagy Hamlet monológja, amely a legélesebb juxtapozíció.

A lét vagy nemlét kérdése ez – de egyszerre durée-vé változik, amint hozzájön: „akkor nemesb-e a lélek, ha tűri balsorsa nyűgét, s nyilait, vagy ha kiszáll tenger fájdalom ellen” stb.

A költőnek ki kell vennie a szóból azt a zenei értéket, a fogalomból azt az intuitívot, amely az ő lelki élményét kifejezze. Minden szó zenei lehet – a kombinációtól függ; mint ahogy minden fogalom intuíciónak lehet.

Ez a zeneiség leginkább megvan abban a költői fajtában, mely leginkább a benső, közvetlen durée-t fejezi ki: a lírában. (S valószínűleg a líra a költészet legősibb formája.) Ahol a *szavaknak* is meg kell a zenei értéküknek lenni. A lírának tulajdonképpen

7 Henri BERGSON: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, Félix Alcan, 1908. A hivatkozott oldalszámok alapján Fülep nem az 1889-es első kiadást, hanem egy későbbit használhatott.

8 Vö. Henri BERGSON: *Idő és szabadság. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Fordította, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Dr. DIENES Valéria. Szeged, Universum Kiadó (Universum reprint), 1990. 129: „zavaros, végtelenül mozgékony, és kifejezhetetlen, mert a nyelv nem ragadhatná meg anélkül, hogy mozgékonyágát ne rögzítené, sem a maga mindennapi formájához nem alkalmazhatná anélkül, hogy a közös tartományba ne ejtené”.

9 *Les Ennéades de Plotin, chef de l'école Néoplatonicienne*. Traduites pour la première fois en français accompagnées de sommaires, de notes et d'clairissements et précédées de la Vie de Plotin et des Principes

de la Théorie des Intelligibles de Porphyre, par M.-N. BOUILLET. Tome Première. Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1857. 55. Vö. PLÓTI-NOSZ: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások*. Fordította és a jegyzeteket írta: HORVÁTH Judit–PERCZEL István. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. 8: „amilyen mértékben formát nyer, olyan mértékben válik hasonlónak Ahhoz, ami maga forma nélküli”.

10 Valójában: Le foyer, la lueur étroite de la lampe..., Paul Verlaine-t valószínűleg fejből idézte Fülep. A verssort korábban, 1906-ban is használta (akkor helyesen). Vö. FÜLEP Lajos: Rippl-Rónai József. In: *Új: Egybegyűjtött írások, I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerkesztette, a jegyzeteket és a névmutatót összeállította: TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988. 199, 488 (Szabó Lőrinc fordításában: Kandalló s esti fény, szűk s meghitt lámpakörben...).



ott van az az értelme, hogy minden szó már zenei értékével fejezze ki a tartalmát, szóval olyan zene legyen benne, mely adekvát kifejezése egy lelki élménynek, egy szenzációnak, hogy tehát ne a fogalmi elem hasson benne, hanem a zenei, a durée-beli, nem a tér, hanem az idő. Azért minden igazi költő törekszik erre a zeneiségre. De ez nem lehet csak szavak játéka és harmóniája, mert akkor megint nem a durée-t fejezi ki, hanem csak külsőséget.

A költészetnek tehát az a célja, hogy a reális durée-t fölülmúlja: de ezt nem teheti azzal, hogy elmegy mellette s pusztán teret teremt; sem naturalisztikusan nem teheti; hanem azáltal, hogy a tér segítségével s a szavak segítségével teremt egy ritmikus, zenei durée-t, szóval *transzponálja* és kifejezi a durée-t, s ezzel a költő egyrészt megszabadul tőle, másrészt másokkal közli. Hasonlóan a képzőművész a reális teret csak térrel múlhatja fölül, s nem durée-vel, de azáltal, hogy új, világos teret teremt.

{A képzőművészet: a térhez jutás a végbemenésen keresztül; a költészet: a végbemenéshez jutás a téren keresztül.

(Képzőművészet: végbemenés téresítése; költészet: tér végbemenésítése.)

A képzőművészet az építészet felé gravitál; a költészet a zene felé. Mindenik *emlékszik* eredetére.}

A zenében úgy tagolja a költő benső durée-jét, mint az architektúrában a külső teret. De az elsőben a tagolásból egy új durée kell hogy létrejöjjön; mint a másodiknál új térbeli egység.

Ahogy egy gyerek rajzol egy embert, az *fogalmi munka*, csak az általánosot adja, az absztrakciót; ugyanaz, mint a szó. Hogy művészet jöhesse létre, ebből az általánosból kell az egyesbe menni, a jellemzőbe, a fogalomból az intuícióba. A gyermeknek van intuíciója s meglátja a jellemzőt, de nem tudja kifejezni.

A primitív művészetben, mint a költészetben a szavaknak, úgy a jellemzőhöz a rajzban előbb meg kell lennie az általánosnak, a fogalminak. (Korai vázák, terrakották stb. látni.) Előbb csak a fogalmat adják vissza, azt, ami minden embernél közös. Megteremtik a vonalat szóval, az általános nyelvet, amellyel a művészet él s vele egyes eseteket fejez ki. (Mint a szóval.)

Leginkább a maga teljességében van jelen s kombinálva egy-mással tér és idő a *drámában*: itt megvan a térbeli érték és mint olyan (görög tragédia mint relief), amely meg is marad térbeli értéknek, de kell teremtenie önmagából durée-t. Ha a drámában nincsen idő- és helyegység, akkor a másik időnek és helynek újra és mindig át kell alakulnia durée-vé, ami mindig új efforttal jár, a harmónia rovására van, s könnyen zökkenéseket idézhet elő. (Minél reálisabban van valahol jelen a tér, annál egységesebb kell hogy legyen, hogy egyszer s minden-

korra átalakulhasson durée-vé. A görög tragédia ezért elképzelhetetlen harmonikus benyomást tehetett a színpadról.) S minél ideálisabb egy tér annál jobb. Minél redukáltabb. Minél inkább csak tér és nem természet. Mivel diszharmonikus: a durée, mint ideális egységes [reális] környezetben.

Az epikában azonban a tér nincs reálisan jelen, hanem csak szuggerálva van.

*Bergson. Données 100–106.* A művészetnek éppoly kevésbé célja, hogy az ember homályos, kifejezhetlen benső életének *másolatát* adja, mint ahogy nem éri be a szavak, a fogalmak általánosságával. Mint ahogy a szobrász nem éri be azzal, hogy egy emberi testet leöntsön, mint ahogy neki nem ez emberi testnek úgy amint van utánzása a célja, úgy a költőnek nem célja, hogy önnön benső életéről mintegy öntvényt adjon. A művészet célja a *formálás*, s a költő önnön belvilágától, mint a szobrász és festő a külsőtől, épp a formálás által váltja meg. A költő épp abban különbözik a többi embertől, hogy a legkifejezhetlenebb dolgokban teremt rendet és világosságot s kifejezi őket, mint a szobrász az emberi figurán; de abban is különbözik, hogy nem éri be az általánosságokkal. Épp abban az *erőfeszítésben*, mellyel a költő az egyénit, a személyest az általános eszközökkel igyekszik kifejezni, van a teremtés munkája. A mindennapi embernek vagy az olvasónak is vannak hasonló élményei, de nem tudja rajtuk a formálás erőszakát elkövetni, ő nem tudja önmagát élményeitől megváltani. A költőnél azonban a fogalom s az általánosság nem cél, hanem csak eszköz: rajta keresztül fejezi ki az ő legszemélyesebb élményét. S az eszköz, a szó az élményt nem fosztja meg személyes, egyéni voltától. Sőt, művészet igazán csak ott fejlődik, ahol az általánosságok már készen vannak (képzőművészetben is: témák stb.), mert akkor az egyéni erőfeszítésnek mindig nagyobbak kell lennie, hogy élményének személyes voltát napfényre hozza. És minél személyesebb ez az élmény, annál több szüksége van a formára, ami már nem általánosság és nem fogalom, hanem egyetemesség. És minél perszonalisabb egy élmény, művészi kifejezése annál imperszonalisabb lesz, annál univerzálisabb. Mert *perszonalis* nem akcidentális, nem véletlent jelent, hanem *minél mélyebbet*, s minél mélyebbre és az ember, annál univerzálisabb értékeket talál, annál közelebb gyökereket mindenkihez. Innen van az, hogy az ember az igazi műalkotásban – mint Bergson is elismeri – tulajdonképpen önmagára ismer. De nem az általánossága, nem a szavai, nem a felülete miatt, hanem éppen a mélyén, abban, ami a legszemélyesebb benne. Az ember élményeinek művészi próbája tehát nem az, hogy oly személyes legyen, hogy szinte kifejezhetlen a már kész eszközökkel, hanem az, hogy a legszemélyesebb élménynek univerzális értéket, személyen felüli értéket tud adni formájában s tartalmának mélységében. Egy Michelangelónak nagy küzdelme tulajdonképpen az, hogy a legszemélyesebb és legmélyebb élmények kifejezésében önmagát fölülmúlja, önmagától megszabaduljon, illetve önmagát univerzális értékkel emelje. S minden igazi művésznél, tuda-

tosan vagy öntudatlanul, ez. A személyesség nem a meglévő eszközökön, általánosságokon való egyoldalú játék, szóval eredetiskedés, hanem a mély élmény s annak megformálása. S az embernek legmélyebb élménye talán az, mikor önmagát fölismeri az egész természetben s minden egyes emberben, s a legnagyobb művészi alkotások azok, amelyek a legmélyebb közösségeket revelálják, nem pedig pszichológiai különlegeségeket s félszekségeket. A Vadkacsánál pl. Hjalmarjában és Gregersében egyszerre magára ismerhet az ember mind a két-tőben; s Hamletnél Hamletben és Horatióban; Antigonénál Antigonében és Kreónban; s a Faustnál Faustban és Mefisztóban.

A durée azonban a szavakkal nem vész el: épp az a művészet, hogy a mozdulatlanságból újra mozgásnak, a distinkcióból újra indistinkciónak kell létrejönnie: vagyis egy *adekvát lelki-állapotot* kell felkeltenie, egy végbemenést az emberben, egy *szétszedhetlen, analízálhatlan végbemenést*, élményt. *S minél inkább megformált, minél világosabb, lezártabb, tagoltabb egy művészi alkotás, annál kimondhatatlanabb, mélyebb, tagolhatatlanabb, elevenebb élményt fog fölkelteni:* pl. a görög tragédia. S minél szétfolyóbb, formátlanabb, annál szaggatottabb, fogalmibb, durée-tlenebb impressziót kelteni.

A durée igaz, hogy csak bennünk van, tudatunkban; de mi belelátjuk a *tér minden dolgába*. S ezért képes a költészet a tér dolgaival durée-t hozni létre. Minden dolognak megvan a maga saját heterogén durée-je, amelyek úgy penetrálják egymást a műalkotásban, mint ahogy az ember lelki élményei a lélekben; szukcesszió lesz a juxtapozícióból, egymásba olvadnak s egy új közös heterogén durée-t hoznak létre, mely minden pillanatban más és más. (L. Francis Jammes verseit, Dosztojevskij, Cervantes, Dante.)

{A költészet: bevezetni a szukcessziót a szimultaneitásba, a szimultaneitást átvezetni szukcesszióvá. Paradox: minél disztinktebb lesz a szimultaneitás, annál kompaktabb a szukcesszió. Minden térbeli dolognak élménnyé kell átalakulnia s csak annyiban van joga, amennyiben egy *paralel* élményt revelál, amennyiben át tud alakulni szukcesszióvá.

Képzőművészet: bevezetni a szimultaneitást a szukcesszióba, a szukcessziót átalakítani szimultaneitássá. Leginkább reliefeken látni. Minél inkább átalakul szimultaneitássá a szukcesszió, szóval minél inkább olyan mozgást kapunk, amelynél *megállhatunk*, annál jobb.

Architektúra abszolút szimultaneitás; zene abszolút szukcesz-szió. De még az elsőben is van látensül szukcesszió (épület dinamikája) s a másikkban is szimultaneitás (zene statikája).}

A művész egyszerre kétféleképpen lát egy természeti jelen-séget: érzékével s a belső emberrel. Az elsővel azt látja, amit minden ember; a másodikkal az állandót, a karakterisztiku-sat. Ez utóbbi a vízió. Tehát: *percepció és vízió*. (Még a lírai köl-

temény s a zene is vízió: lezártága és szükségszerűsége.) A belső ember durée-je egészen más, mint a külsőé. A *belső ember nem az egyéniség*.

{Minden emlékezés bizonyos fókig művészi tevékenység, mi-vel konstruálás.}

Az egyik kategória az emlékezés; a másik az emberi lélek, az öntudat, az Én egysége. *A forma az emberi lélek egységének a környező világ sokságával szemben való reakciójából jön létre.* A forma mindig egységesítés. Itt, mint a vallásban, az Én nem marad meg annak az ismeretelméleti ténynek, hogy az Én identikus, hanem kiterjeszti magát mindenre, minden érzés-re, benyomásra, gondolatra, s ezt egységbe foglalja, ezzel az ember egyéniségét a legnagyobbra kitágítja, de egyben meg is haladja. Mindenütt ott van: ezt én láttam, én éreztem, én alkottam, de az is: ez nem a véletlennek a műve, nem az egy-másmellettisége vagy a lelki egymásutániságé, de nem is a kauzalitása – s amint megszületett, immár tőlem független és idegen életet él.

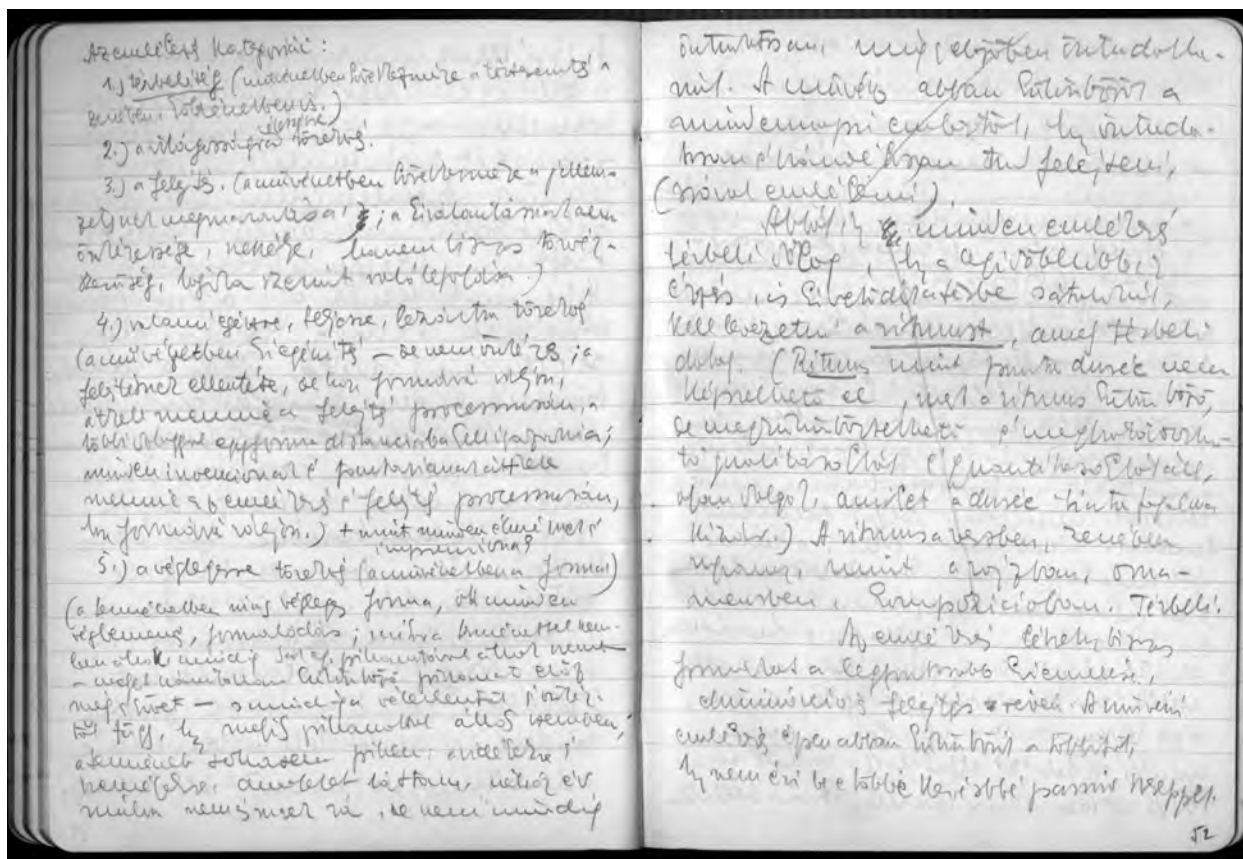
A művész nem éri be sem a természettudomány törvényszerűségével, sem a szokás adta szabályszerűséggel: neki szükségszerűség kell.

Ha egy ember – a fejlett ember öntudatával – jönne a világra, a világban minden véletlennek és „természetellenesnek” tűnne fel neki: a nap felkelte és lement, a fák, a víz stb. Csak napok múltával, mikor ugyanazon dolgok megismétlődnének, vagy ugyanazokat újra megtalálná, alkothatna magának *fogalmakat* róluk s tudna egyáltalán beszélni vagy rajzolni. Első nap kép-telen volna egy fát lerajzolni, mert nem volna képe róla, nem *emlékezne* rá, nem látná egy pontból, hanem mindenfelől, szó-val nem volna fogalma róla s ezért nem lehetne intuíciója sem. A művésznek a természet mindig olyan, mintha először látná.

A művészet feladata a természetet természetessé tenni.

<A művészet eredete az emlékezés. A jelenből nem születik a művészet. Hanem abból az erőfeszítésből, mellyel az ember látott, megélt dolgokat vissza akar hívni, s hogy megjelenítse magának, fixírozza, lerajzolja magának, megmintázza, énekl-i stb. Éppen ezért fogalmi a művészet eredete s nem intuitív.> Az intuíció csak a fogalmon (és emlékezésen) mint háttéren születhetik meg: meghaladja, de föl is tétellezi a fogalmat.

<Ha az ember nem bánná, hogy élményei megmaradnak-e szá-mára valamilyen formában vagy nem, ha közömbösen nézné, hogy az élmények egymásután hogy peregnek le, akkor mű-vészet nem jöhetne létre. De az ember visszahívja élményeit, újra akarja élni őket, értéket tulajdonít nekik – de egyben föl is akar szabadulni tőlük. Az ember csak a megformált élménytől szabad, csak azt múltá fölül. Amíg meg nem formálta, addig nemcsak emlékszik rá, hanem az folyton beleszövődik a jelen-



2. Fülep Lajos jegyzetfüzete (Eszttikái dolgok, I.)

Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 4578/3

jébe, s teher lehet neki, ha nagyon összehalmozódik. Emberek, akiknek sok belső élményük volt, s akik élénken emlékeznek, ezt a terhet nem hordhatják magukkal sokáig. Folyton új élményekbe lépnek bele, amelyekbe a régiek emléke beleszövődik s összekuszálja. Azért az elmúltaktól meg kell szabadulniok. Amit a közönséges ember az elmondással, a vallásos ember a gyónással tesz, azt teszi a költő, a művész, amikor formál: föl szabadítja önmagát élményei alól. A jelenben csak az a költő élhet, aki szakadatlanul formába öntötte az elmúltót, szóval, akinek már nincs baja vele (Goethe).>

A naturalista (s az impresszionista) az a művész, aki nem tud emlékezni, hanem mindent azon mód vesz, ahogy előtte van: nem tudja eltávolítani magától.

{fogalom, emlékezés, intuíció}

személytelen, személytelen tükrözi, mivel eltávolít}

A művész az az ember, aki egyetlen pillanatban előre és hátra lát: aki jövő századokra előre emlékezik.

Az emlékezés intima a *térrel* összekötött dolog, azért minden művészetben vagy szerepel a tér, vagy alapja neki (még az ütemben, ritmusban s a zenében is – idő hosszúsága és rövidsége = tér. V. Bergson. Données immédiates).

A fogalom és az emlékezés analóg princípiumok, mivel mindkettő a személytelenítésre törekszik: a fogalom általánosítással, az emlékezés eltávolítással, elhagyással, elmosással. De amíg a tudós vagy a filozófus az egyes jelenséget a fogalom általánosságába sorozza bele, addig a művész az emlékezéssel procedál és vele igyekszik a jelenséget fölülmúlni s univerzális értéket adni neki. Az intuíció önmagában nem elég; vagy a fogalomra vagy a distanciára van szüksége. A művészetben ez utóbbira. A művészi alkotás egy lezárt, különálló, művésztől elvált dolog, mely között s a művész között distancia van. De nemcsak a kész műalkotásra áll ez. Hanem minél jobban el

tud távolodni a művész motívumától, minél nagyobb distanciáról s minél objektívebben, önmagától eltekintve s mintegy önmagán kívül tudja azt látni, annál örökebb lesz az.

A művész alkotás közben művének beteljesedése felé tartva már visszanéz reá.

{Hogy jönnek létre olyan dolgok, mint Botticelli Primavérája, s olyan formák, mint pl. a tragédia?

*A nép nem a törtélemben emlékezik, hanem a költészetben. S a költészet igazabb, mint a törtélelem. A törtélelem az emberiség hiányos, szakadozott emlékezése, a költészet csak annak megtartása, aminek mélyen emberi vagy formai értéke van.*

A törtélelem éppen az ellentéte a népek emlékezésének (vagy ott nem az, ahol a törtélelem még legenda), hanem a népek emlékezése a legenda és a mitológia, szóval a formálás: ezekben van szerepe az emlékezésnek, nem a törtélelemben. (Vagy ebben is?)

A székely balladák is emlékezések.}

*Fantázia, emlékezés, forma.*

A fantázia a dinamikai erő, az emlékezés a statikai, e kettőnek egyensúlyából születik a forma. A fantázia egészen megjelenít valamit, idehoz, a jelenben tart; az emlékezés eltávolítja: ebből lesz a forma. A fantázia önmagában nem formateremtő. A művészi fantázia a nem művészitől pszichológiailag mint jelenség nem különbözik; hanem különbözik az alkotó emlékezés jelenléte (vagy hiánya), a distancia érzés (vagy hiánya) folytán. A fantázia előrenéz, az emlékezés visszafelé, egyensúlyuk pontjában a forma kiemelődik az időből.

Az érzés nem mehet át ohne weiteres<sup>11</sup> a művészetbe; először is lehetetlen, mert valamivel *ki kell fejezni*; másodszor, ha lehetséges volna, éppolyan elviselhetetlen *érzés-naturalizmus* válna belőle, mint a fénykép. Az érzés is csak az *emlékezés* révén jut a művészetbe, válik egyáltalán művészié. Az érzés időbeli dolog s a *durée* pure dolga. De ha pl. egy elmúlt érzésre gondolok, akkor nem gondolhatok magára az érzésre sem, azt önmagában teljesen úgy, mint valaha, újra nem élhetem; hanem az az érzés hajdan bizonyos körülményekhez, személyekhez, környezethez stb. volt fűzve, benne fordult elő stb. Mikor az érzésre visszagondolok (pl. szerelemre) ezekre a dolgokra gondolok, amelyek *térbeliek* s az ő révükön élem újra az érzést, mely ugyan *nem lesz azonos soha a hajdanival*. Ez a két pont fontos: a térbeliség s a nem-azonosság.

<Az érzés tehát mintegy objektívalódott a térben az emlékezés munkája folytán. De emlékezni annyit tesz, mint felejteni, s csakis azért tudunk emlékezni, mert felejtünk. Az emlékezés eliminál dolgokat s azokat tartja meg, amelyek most azt az érzést újra fölébresztik bennem. A folyamat tehát ez: *az érzés (durée) térré vált s most a tér újra érzéssé (durée-vé) válik*. Ebben a munkában válik az érzés művészi motívummá. S a legszubtilisabb lírai költemény is keresztülmegy ezen a transzformáción, melyet az emlékezés hajt végre rajta. Pl.: La lune blanche luit dans les bois etc.<sup>12</sup> Hogy ez az emlékezés egy az időben távoli vagy közeli dologra (az előző pillanatra) vonatkozik, az a dolog lényegén mit sem változtat. A különbség csak az, hogy az utóbbi esetben rövidebb idő alatt kell végbemennie a desztillálásnak, mint az előzőben és öntudatosan, míg az előzőben öntudatlanul. A művész abban különbözik a mindennapi embertől, hogy öntudatosan és szándékosan tud felejteni (szóval emlékezni).>

<Abból, hogy minden emlékezés térbeli dolog, hogy a legidőbelibb, az érzés is kivetődik a térbe s átalakul, kell levezetni a *ritmust*, amely térbeli dolog. (*Ritmus* mint pusztán *durée* nem képzelhető el, mert a ritmus különböző, de megkülönböztethető és meghatározható kvalitásokból és kvantitásokból áll, olyan dolgok, amiket a *durée* tiszta fogalma kizár.) A ritmus a versben, zenében ugyanaz, mint a rajzban, ornamentalsben, kompozícióban. Térbeli.>

Az emlékezés létrehoz bizonyos formákat a legfontosabb kiemelése, elimináció és felejtés révén. A művészi emlékezés éppen abban különbözik a többitől, hogy nem éri be e többé-kevésbé passzív szereppel. Nemcsak a múltba néz, hanem a jövőbe is. *Keresi a neki legmegfelelőbb formát*. És mialatt a jövő időt úgy tekinti, mint elmúltat, s az előtte álló tárgyat, mint messze lévő, igyekszik átalakítani, emlékezésre legalkalmasabb formává. A művész az emlékezetével nemcsak emlékezik, hanem előkészíti az emlékezést. Ez az alkotó emlékezés a passzívvá szemben. Nem egy külön képessége az embernek, hanem csak az emlékezésnek egy módja. Az emlékezésnek ebből az előkészítéséből születik meg a *ritmus* és a *kompozíció*.

{Az emlékezés kategóriái:

- 1) *térbeliség* (művészetben következménye a térteremtés a zenében, költészetben is).
- 2) a világossággra, élességre törekvés.
- 3) a felejtés (a művészetben következménye a jellemzetesnek megmaradása; a kiválasztásnak nem önkényessége, szeszélye, hanem bizonyos törvényszerűség, logika szerint való lefolyása).

<sup>11</sup> Minden további nélkül (ném.).

<sup>12</sup> Újabb Paul Verlaine-idézet. (La lune blanche / Luit dans les bois...; Szabó Lőrinc fordításában: A hold a fák közt / szikrázva süt...)

4) valami egészre, teljesre, lezártra törekvés (a művészetben kiegészítés – de nem önkényes; a felejtésnek ellentéte, de hogy formává váljon, át kell mennie a felejtés processzusán, a többi dologgal egyforma distanciába kell igazodnia; minden invenciónak és fantáziának {mint minden élménynek és impresszióknak} át kell mennie az emlékezés és felejtés processzusán, hogy formává váljon).

5) a véglegesre törekvés (a művészetben a forma), (a természetben nincs végleges forma, ott minden végbemenés, formálódás; mikor a természettel szemben állok, mindig csak egy pillanattal állok szemben – melyet számtalan különböző pillanat előz meg s követ – s mindig a véletlentől és önkénytől függ, hogy melyik pillanattal állok szemben, a természet sohasem pihen: a vidékekre és személyekre, amelyeket láttam, néhány év múlva nem ismerem rá, de nem mindig azért, mert teljesen elfelejtettem őket, hanem mert ők megváltoztak, az én emlékezetem pedig – mikor elért egy bizonyos fokig – abban megmaradt; ez a végleges forma nem függ éppen az utolsó pillanattól, melyben a természetet vagy személyt láttam; komplex kép lesz, melyben minden pillanat benne foglaltatik, s amelyben nincsen előbb és utóbb, mint a természetben; amikor emlékezem, akkor nem lépek bele újra a valóságba, a levésbe, hanem mintegy káoszából, amelyben a dolgok bennem hevernek, kiemelem őket, a semmiből mintegy, s amikor világosan látom őket, akkor nem egy végbemenést, formálódást követek, mint a jelenben és valóságban, tekintet nélkül arra, hogy az illető dolog mi volt azelőtt és mi lesz azután; megállapodásom, végső képem azonban nem olyan, mint amikor egy dologtól elfordulok, mivel már eléggé néztem, már ismerem, már beteltem vele, s ami ezután jön, már nem érdekel: hanem olyan, hogy ezután már *nem jöhet semmi*, vagy ami jön, jelentéktelen, emlékezésem elvégezte munkáját, nem azért, mert már nincs semmi mondanivalója, hanem azért, mert amit mond, abban minden benne van, potenciál: így egy helyzet, egy szín, egy hang, egy gesztus stb. elegendő nekem, hogy egy karaktert, egy egyensúlyt, egy harmóniát stb. teljesen reveláljon; a művészi tevékenység praktikus, kiviteli része akkor köszönt be, amikor ez a kép, amelyet végleges képnek veszek, létrejött: képzőművész, költő, zenész egy ilyen emlékezés-képből indulnak ki, s amit létrehoznak, az csak föloldása, kiterítése a térben és időben, érzékelhetővé tévése annak az egy képnek, amelynek, hogy közvetíthető legyen, térre és időre és kísérő képekre van szüksége; az olyan művészi alkotás azonban, amely nem ilyen ún. végleges emlék-képre épül, széjjel folyik s nem különbözik a természeti jelenségtől; tovább menve: amennyiben a művész ezeket a végleges emlékképeket – amelyeket lehet ideáknak, alapgondolatnak stb.-nek nevezni – ábrázolja, olyan jelenségeket hoz létre, amelyek a természetiéktől éppen végleges voltukban különböznek; nem azt mondják, hogy egy természeti jelenség egy bizonyos pillanatban milyen volt – amilyen nem lesz sohasem –, hanem azt, hogy

egy jelenség milyen formában létezhetnék örökké; de nem úgy, hogy az idő kereké és minden fejlődés egyszerre megállna, s az egész világ örökre abban a stádiumban maradna meg, amelyben éppen most van, hanem úgy, mintha az illető jelenség s az egész világ gyökeres átalakuláson menne keresztül, nagy desztilláció-processzuson, amelyben többek között kivetné hajójából minden emlékét a múltnak és minden sejtelmét a jövőnek, minden jelét a végbemenésnek, a nem-létnek, a véletlennek és önkényesnek, s ekként megkönnyebbülve és az idő fölé emelkedve azt mondhatná magáról, hogy célját immár elérte; ilyen időn kívüli és ideális világ a művészeté; s ha a művészetben mégis van fejlődés, úgy az a fejlődés éppen abban különbözik a természetétől, hogy minden pillanatban végleges, minden pillanatban a jelenség örökkévalóságát hirdeti, ha különböző formában is, míg a természeté egyetlen pillanatban sem végleges, minden pillanatban a jelenség mulandóságát hirdeti, ha ugyanazon formában is.}

{Az ember tehát, amikor egy műtárgyat néz, vagy egy poémát olvas, mindig egy emlékezéssel van dolga. Múlttá vált jelennel vagy jelenné vált múlttal egyre megy.

Ha *gondolom* a jelent és nem pusztán *élem*, akkor a jelen *nincs* – hanem az egész idő-kérdés redukálódik a múlt és jövő kérdésére, tehát a térre. Mert a jelent gondolattal meg nem foghatom: abban a pillanatban, amelyben meg akarom fogni, már múlttá vált. Elgondolni csak a múltat és a jövőt vagyok képes, szóval csak a teret. De akkor múlt és jövő csak konvencionális és arbitraire<sup>13</sup> különbségtevések, épp olyanok, mint a térben a fönns és a lenns. A mindenségben nincs fönns és lenns.}

Az idő a reá gondolás révén térré változik; a tér azonban homogén milió, mely mindenütt egyforma; így a jövő és a múlt mint tér, teljesen egyforma; a térben nincs egymásutániség, hanem egyidejűség és egymásmellettiesség; honnan veszem tehát a térként gondolt időben a kritériumát a múlt, a jelen és a jövő különbségeinek? Abból, hogy valamit magam *mögött*, valamit magam *előtt* érzek (szóval térbeli képzetekkel), hogy jutok el a múlt és a jövő, a végbemenés, a folytonosság képzetéhez? Mi módon tudom megkülönböztetni a múltat a jelentől? Azáltal, hogy a jelen tényleg idő, de a múlt (vagy a jövő) tér: s így nem idő és idő között teszek különbséget, hanem tér és idő között. (A jelent ti. nem érzem térnek, hanem folytonosságnak; s így a folytonosságot, a végbemenést különböztetem meg a nem folytonostól.)

Ennélfogva természetesen nem lesz semmi különbség múlt és jövő közt, mivel mindkettő tér, s a térben valamit *főnt*-nek vagy *lent*-nek, jobbsónak vagy balsónak nevezni tisztára konvenció. A térben csak egymásmellettiesség van. Mivel különböztetem meg hát a múltat a jövőtől, szóval azt, ami már nincs, attól, ami még nincs: azt, ami tegnap történt velem, attól,

13 Önkényes (fr.).

amit holnap tenni szándékozom? A legkézenfekvőbb felelet: az emlékezéssel. Csakhogy az emlékezésről már kimutattam, hogy csak a tér segítségével jön létre, olyan lény, amelyben csak durée volna térzet nélkül, nem tudna emlékezni, mint ahogy a kétdimenziós lény nem látná a két dimenziót, vagy az egyenes irányban mozgó pont nem látja az egyenest, amelyet leír, mert ehhez még egy dimenzióra van szüksége. Ha tehát az emlékezés a térnek az időbe bevezetése, a múlt s a jövő pedig térbeli képzetek, hogy használhatom az emlékezést kritériumként, anélkül, hogy circulus vitiosusba essek? A tér egymásmellettiesség; az emlékezés egymásutánosság. De hogy ez az egymásutánosság létrejöheszen, ahhoz szükség van térre, mert a térben gondolkodok vissza vagy előre: ahol a hátra vagy előre képzete (térbeli képzet) hiányzik, ott nem is lehet emlékezés. Az emlékezés tehát az egymásmellettiességnek egymásutánosítása, dinamikai működés, melyben a tér idővé változik. A tegnap, a tegnapelőtt, az azelőtt stb. térbeli fogalmak, amelyek distanciákat jelentenek, s ezért egymás mellett vannak; közelebb vagy távolabb, de egymás mellett; az emlékezés azonban ezt az egymásmellettiességet megmutatja, összeköti, egymásutánosítja. Ha sorban akarok emlékezni a tegnapi, tegnapelőttre és azelőttre, akkor *sorba* kell vennem őket, s hogy az egyik legyen, a másiknak el kell tűnnie. Az emlékezés tehát föltételezi a teret, (amely nélkül nem létezhet), de ő maga időbeli végbemenés, egymásutánosság; és ez természetes, mivel az emlékezés a jelennek funkciója, a durée-é, a folytonosságé. Ekkor azonban megint nincs különbség a jelen és a múlt között. A múlt belejön a jelenbe, újra jelenné válik: a tegnapi élmény maivá – és mégis, hogy különböztetem meg a maitól? A tegnapi napnak ugyanezen órájában szintén írtam, mint most – e két írás között azonban aludtam, emberekkel beszéltem, olvastam stb. –, de most, hogy írok, átugrom mindezt, s írás közben a tegnapi írásra gondolkodok, emlékezem: van-e valami különbség e két írás közt, a tegnapi és mai között? az emlékezés és a jelen között? az egyikről tudom, hogy most történik, a másikról tudom, hogy már megtörtént, elmúlt, nincs többé – mégis egyszerre gondolkodok mindkettőre, mintha mindkettő ebben a pillanatban történnék. A kettő közt mégis szakadékot érzek, áthidalhatatlant, s a kettőt nem tévesztem össze, s nem gondolom, hogy ma azt írom, amit tegnap stb. Ez a szakadék tér. A tegnapi írásom is tér; sőt – ha rágondolok s a tegnappal szembehelyezem – a mai is az. Szóval, mikor a jelent megkülönböztetem a múlttól, a tegnapot a mától, akkor ugyanazt teszem, mint ahogy egyik könyvet a mellette lévőttől megkülönböztetek. A múlt és a jelen közt kisebb vagy nagyobb távolságot fogok föltételezni, de mindig csak távolság lesz az, mindig csak tér. Ha azt mondom: tegnap itthon voltam, de tegnapelőtt kinn jártam a hegyeken – akkor a két kijelentés szorosan következik egymás után, de miközben a tegnap és tegnapelőtt szót kiejtem, közük távolságot, üres teret gondolok. Ilyenformán a jelen mint képzet (ami tér) s a múlt közt ugyanaz a különbség van, mint múlt és múlt között: a ma csak abban különbözik a tegnaptól, amiben a tegnap a tegnapelőttől: a distanciában, amit közbe gondolok.

Ha valamit újraélek, s nem gondolkodok rá, hogy az már elmúlt, hanem élelem, mint a jelenemet, akkor a múlt jelenné (idővé) válik és *nincs többé különbség köztük*; ha viszont gondolkodok arra, hogy múlt, és szembehelyezem a jelenel, akkor mindkettő *térre* válik és ismét *nincs kvalitatív különbség köztük*. Az első esetben a múlt jelenné válik; a másodikban a jelen múlttá; az elsőben a tér durée-vé, a másodikban a durée térré. Az időben (durée) csak egymásutánosság van, de különbséget két dolog közt csak akkor tehetek, ha egymás mellé rendelem őket; a térben csak egymásmellettiesség van, s ennél fogva különbséget tehetek a dolgok közt mint egymásmellettek, de nem mint egymásutániak között. Tehát akár kizárólag a fogalom, akár kizárólag a benső intuíció szempontjából nézzük az időt, az időbeli egymásutánosság megkülönböztetése egyaránt lehetetlen. Ha a fogalommal kizárjuk az intuíciót, vagy az intuícióval a fogalmat, végeredményben ugyanahhoz a rezultátumhoz jutunk.

Ez az éles különbségtevés azonban mesterkélt. A valóságban fogalom és intuíció nem zárják ki egymást, hanem ellenkezőleg, együtt járnak: fogalom nélkül nincs intuíció és viszont. Hasonlóképpen az éles elválasztás múlt és jelen között szintén mesterkélt. Tiszta jelen soha sincsen. A jelen csak a múlttal együtt létezik, a jelen pillanatát mindig körülveszi a múlt és a jövő a folytonosságnál fogva. A jelen pillanatban érzem az elmúlt és érzem a jövőt. Múlt és jelen, tér és idő állandó csereviszonyban vannak egymással, egyik a másik nélkül egyszerűen nem létezik.

<A múltat azáltal különböztetem meg a jelentől, hogy közéjük térbeli distanciát, kvantitást vetek. Ha ez a képességem hiányozna, akkor csak a jelenben élnék. A jelen folytonosság, de hogy ez a folytonosság tudatossá váljék bennem, ahhoz a térre van szükségem; a jelen kontinuitás, de ezt a kontinuitást csak a diszkontinuitás segítségével tudom fölfogni. A kontinuitást az alaptörvény.>

<A jelen pillanatai, pontjai szétválaszthatatlanul összevannak kötve a folytonosságban, mint a mozgás pontjai; de tudatossá az emlékezés révén válnak, szóval azon tevékenységén, amely a téren alapszik és diszkontinuitással operál. Amikor a tegnapi gondolkodok, akkor a tegnapot kiszakítom valahonnan és elválasztom a mától, szembehelyezem vele.>

<A művész az az ember, aki a jelenre emlékszik. Aki önmaga és a jelen között éppolyan distanciát teremt, mint a jelen és a tegnap között. A művész az az ember, akinél egyáltalán nincs különbség múlt és jelen között, mert mindkettőt *egyforma distanciával* nézi. A művész az az ember, akinél a múlt jelenné válik és a jelen múlttá. Minden egyforma distanciára van tőle. Ez a *distancia*, melyben a dolgok igazodnak nála, a forma. (Egység stb.)>

{Mint forma, a zene is szimultaneitás: az egymásutánosság benne csak az ember érzékeihez s lelkiéletéhez való alkalmazkodás

annak a fizikai törvénynek alapján, hogy két dolog egyszerre egy helyen nem létezhet.}

<A művésznél az idő víziója megszűnik, s az idő nemcsak homogen elemmé válik, hanem matematikai ponttá. A művész számára a múlt, jelen és jövő különbségei nem léteznek. Ő a jövőre és a jelenre is *emlékezik*, s a jelen éppoly távol van tőle, mint a jövő vagy mint a múlt. Nála nincs előre vagy hátra, nincs közelebb vagy távolabb – minden egyforma közel vagy egyforma távol van. Ez az állapot az *örökkévalóság* s ez a funkció az emlékezés. Ezért lát ő mindent sub specie aeternitatis<sup>14</sup> (mint a misztikusok), ezért látja ő a *létet a levésben*, (a formát a formálódásban, a ritmust stb.).>

A művész örökkévalósága hasonló az istenéhez\*, melyben minden öröktől fogva előre tudva van, melyben egyáltalán nincs jelen, múlt, jövő: mert minden az időn kívül van.

{\*a művész új világot alkotó isten, s ha isten világaról azt mondjuk, hogy az istenben minden pillanatban készen volt és van; isten számára e világban nincs egy előbb és egy utóbb; ugyanaz áll a művész alkotására, a művész világára. Az egész művészet fölfogható mint egy művész-isten alkotása, akiben minden öröktől fogva elrendeltetett, s amit az ember-művészek megvalósítanak, az csak ennek az örökkévalóságban elrendeltnek időbeli megvalósítása: minden, amit a művész tesz, az a művész-istenben már készen van, mint idea, mint potencia.}

<A művészet akkor született meg, mikor az ember először nézte a jelent distanciából. És ekkor jött létre a különbség természet és ember között; s ekkor született meg a természet egyáltalán. Egész addig az embernek a jelene csak jelen volt és semmi több; az ember diveniréje<sup>15</sup> azonos volt a természet diveniréjével; ritmusuk azonos volt. De az ember distanciát vetvén önmaga és a jelen közé, egy más ritmust hozott létre (úgy költészetben, mint a rajz művészetében). Egész addig az ember ritmusa (beszédjéé, véréé, szívéé, első löktetéséé) *természeti* ritmus volt, olyan, mint a tengeré; de ő ezzel a ritmussal egy másikat vetett szembe azáltal, hogy a jelenre *emlékezett*, elhagyott belőle, csoportosított stb. szóval *formát* adott neki. Azt, amit a múlttal szemben tett és gyakorolt, alkalmazta a jelenre. Egész addig, amíg csak a múltra emlékezett, nem jött létre művészet; ehhez a jelenre kellett emlékeznie. Szóval létre kellett jönnie az egyforma distanciának a múlt, jelen és jövővel szemben. Az *embernek meg kellett találnia az örökkévalóságot*, hogy művészet jöjjön létre.>

<A művésznél egyforma a distancia közte és múlt-jelen-jövő közt. Ő a múltat a jelen nivójára hozza azáltal, hogy azt, ami kiesett belőle, *pótolja* (ez megint egy új tényező), a jelent pedig a múltéra azáltal, hogy kihagy belőle. {felejt.} A pótolásnak és kihagyásnak ez a processzusa a par excellence művészi tevé-

kenység, a formálás. (A pótolás, helyesebben *kiegészítés* mi? fantázia vagy szintén emlékezés?)>

Logikailag a múltat a jelentől megkülönböztetni lehetetlen, s azt bebizonyítani, hogy valami előbb volt, mint a másik: mivel a múlt idő tér lévén, benne csak egymásmellettiesség van s nem egymásutániesség, s tárgyaiba csak azáltal jön bele újra egymásutániesség, mivel én újra *gondolom* őket s nem gondolhatom egyszerre. De hogy milyen sorrendben gondolom őket, az tisztára konvenció: ha én előbb gondolom a mát, mint 1000 előtti napot, akkor a ma ennek a napnak múltja épp olyan jól, mint viszont.

A múlt eseményeit nagyon könnyen össze is téveszthetem: ami később történt, arról nagyon könnyen hihetem, hogy előbb történt, mint más dolog, ami megelőzte. A praktikus életben még azt sem veheti az ember kritériumnak, hogy amire jobban emlékszik, az recensebb, amire kevésbé, az régiebb, mivel tudvalevőleg az öreg emberek gyerekkorukra jobban emlékeznek, mint a tegnapi napra. A múlttal való operálás tehát kizárólag praktikus szükség, és kritériuma egyáltalán nem szilárd, hanem arbitrer dolog; az emlékezés – önkényes, szeszélyes, véletlenekkel teli tevékenység. (A művész emlékezése épp abban különbözik, hogy nem az, hogy nem passzív, hanem *aktív* emlékezés, mely szándékosan és törvények szerint *felejt* vagy *egészít* ki.)

Ismeretelméletileg semmi kifogásom sem lehet az ellen, ha a műalkotást a természetet megelőzőnek tartom. A processzust nézhetem jobbról és balról: a művésztől a természet felé, a természettől a művészet felé, a dolog lényegén egyik sem változtat – mint a múlt nem változik azáltal, ha jövőnek tekintem. Az első esetben a formálódás halad a forma felé, a másodikban a forma bomlik föl formálódásra. De a tény maga, hogy a természet és művészet mint a lét és a levés állanak egymással szemben vagy egymás mellett, ezzel mit sem változik.

A természetet megelőzi a művészet: a természet csak azután született meg, mikor már a művészet megszületett.

<A világ a levés, a végbemenés: de csak azért, mert az ember öntudata folytonosság. Formálódás, de azért, mert az ember öntudata az. A probléma az: hogy lesz-e két formálódásból forma, e két változóból egy állandó; vagy az ember változó lelkéből állandó (zene) – két időből egy örökkévalóság? A levés vajon létpillanatokból van-e összetéve? a formálódás formákból? az idő az örökkévalóság pillanataiból? – s ha keresztülmetszem a levést, a formálódást, az időt (mintegy megállítom egy pillanatra) – vajon utolsó pillanatában megkapom-e a létet, a formát, az örökkévalóságot? az az érzésem lesz-e róla, hogy a jelen-ségek úgy, amint e pillanatban találok őket, örökké tarthatnak, anélkül hogy megváltoznának, tovább formálódnának?>

<sup>14</sup> Az örökkévalóság szempontjából (lat.).

<sup>15</sup> Fejlődés, alakulás, változás (ol.).





nak kiegészítése, kiemelés, hangsúlyozás vagy kiegyenlítés stb. Milyen princípium alapján választ ki a művész, hogy el, alakít át stb.? Miért ítél egy intuíciót értékesebbnek a másíknál? Pusztá önkénnyel jár el, vagy valami törvényszerűség van tevékenységében? Kétségkívül nem, vagy ha igen, műve a pusztá önkény műve lesz és nem számíthat általánosabb érdeklődésre, sem megértésre. Nem minden, ami különböző más dolgoktól, jellemző egy dologra, és a művésznak a jellemzőre van szüksége. Mit fog tehát elhagyni?, mit kiegészíteni?, és hogyan átalakítani?, azt fogja elhagyni, amit, ha intuíciója tárgya nem lenne előtte, hanem emlékeznék rá, mint valami látottára, elfelejtett volna – azt fogja kiegészíteni, amit emlékezése lassankint önként kiegészítene – és oly módon fog átalakítani, ahogy emlékezése átalakítana egy adott tárgyat: pl. egy figurának pózát, helyzetét, megvilágítását stb. – Percepciójának tárgya, a modell vagy egy táj akkor, amikor ez az emlékezés-kép (immár forma) készen van benne, csak arra fog nála szolgálni, csak arra fogja használni, hogy azt elevenebbé, frissebbé tegye: de nem az emlékezés-képet fogja a tárgyhoz alkalmazni, hanem mindenkor a tárgyat az emlékezéshez, s ez utóbbitól csak azt fogja fölhasználni, amit az első megenged.

{mi a kritériuma arra, hogy valami jelentékeny-e vagy jelentéktelen? éppen az, hogy valamit elfelejtene.}

<Szóval az, ami elfelejthető, az nem jellemző. A művész emlékezése csak kvantitatíve különbözik a többitől: nagyobb fogékonyság a jellemző iránt és nagyobb felejtő-képesség a jelentéktelennel szemben. Minden emlékezés bizonyos fokig már formálás, átalakítás. Minél több jellemzőt látni valamely dologban és minél több nem jellemzőt elhagyni belőle: más szóval, minél tökéletesebben emlékezni egyfelől, minél tökéletlenebbül másfelől – ez a művészi tevékenységének alapja. Ahhoz természetesen, hogy a jellemzőre emlékezzen, a jellemzőt meg is kell látnia: intuíció nélkül nincsen művészet. De az intuíció csak első állomása a művészi tevékenységnek. Az intuíció maga nem discernál:<sup>17</sup> egy tárgyban, egy emberben, aki beszél stb., mikor előttünk van, minden egyformán jellemzőnek látszik. Az emlékezés mondja meg, hogy micsoda valóban jellemző, micsoda nem. S a művészi emlékezés épp abban különbözik a többitől, hogy nagyobb mértékben él benne e kritérium képessége, és hogy nemcsak a múlta, hanem a jelenre is kiterjed.

Amit azonban az emlékezés mint jellemzőt visszatart, nem okvetlen jellemző a tárgyra, hanem inkább jellemző lehet az emlékező alanyra, emlékezésének módjára. A szubjektívizmust, mivel lelki funkcióról van szó, nem lehet kizárni és nem lehet mindent egyformán és pontosan működő mechanizmusra levezetni.> A véletlent és önkényt nem lehet kiküszöbölni – de lehet megszorítani. S ami a fontos, nem az, hogy az egész mű-

vészi tevékenységet\* s annak minden oldalát fölkutassuk, hanem inkább, hogy egy alapvető funkciót födözzünk föl benne.

{tudjuk jól, hogy intuíció, fantázia, az anyag stb. nagy szerepet játszik benne.}

A metafizikai rész: a művészet ugyanannak a metafizikai gyökérnek hajtása, mint a létre célzó filozófia és vallás. Megteremti a létet. S bizonyítéka annak, hogy mennyire az ember lelke mélyén fakad ez a szükség, hogy ebben a folyton változó és fejlődő világban valami állandót, valami időn kívülit és örököt födözzön föl vagy teremtsen meg.

Ebben a művész rokon a misztikussal. Ők egyforma mélyen élik át a dolgok mulandóságát, folyását. De amíg a misztikus egy örök szubsztanciát érez mögöttük, amellyel egyesülni akar, addig a művész örök jelenségeket vet szembe velük.

Az egyszerű esetektől kell fölfelé haladni a komplikáltabbhoz: kezdeni a *gyerekrajzokkal*. A gyerek csakis emlékezet után rajzol, s azt adja, ami a legáltalánosabb, ami a legnélkülönözhetlenebb valaminek megismerésére: mintegy az embernek fogalmát, ha itt lehet fogalomról beszélni: ez szemlélet, de a fogalom általánosságával bír. De egyúttal *legnagyobb fölületben* adja a dolgokat, mivel emlékezete ebben a formában őrzi meg őket. Ő igazán nem választ ki önként attitűdöket stb., hanem azt adja, amit emlékezete diktál neki.

Hasonlóan minden primitív művészet. Így továbbá egyiptomi, görög stb. művészet. Vö. Löwy.<sup>18</sup>

{A festő: mikor egy benne lévő képből vagy a modelltől indul ki. (A cikkben előbb a másik esetet említeni, amikor egy *képből* indul ki, s ahhoz veszi a modellt.) Amikor a festő egy modell előtt ül, akkor nem egy részletből indul el s veszi sorra az egész modellt, hanem mindig az egészet tekintí, s aztán *gondolja*, rekonstruálja önmagában, szóval emlékszik rá. Ahányszor reá néz és ahányszor eltekint róla, mindig egy új és új fázisa az emlékezésnek jön létre. A festőnek úgyszólván be kell hunynia a szemét, hogy modelltjét lássa. El kell tekintenie tőle, ha látni akarja. Ilyen különböző reá tekintésekből és eltekintésekből, ilyen emlékezésekből, amelyek egymásra rakódnak és mind teljesebbekké válnak, jön létre a kép, a végleges emlékezés, amely különböző kvalitású emlékezéseknek szintézise.}

De innen fölfelé menni a komplikáltabbakhoz, ahol ideák, karakterek, fogalmak stb. játszanak közbe, elvek, világnézetek. Vegyünk pl. egy ideális esetet, hogy egy szemlélőnek adva van bizonyos esemény- és ember-komplexum egy bizonyos időszakban: tegyük föl, hogy ő egyszerre áttekintheti annak minden egyes pillanatát, az összes helyeket, ahol a dolgok

<sup>17</sup> Elkülönít, megkülönböztet, szétválaszt (fr.).

<sup>18</sup> Emanuel Löwy: *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*. Rom, Verlag von Loescher & Co, 1900.

végbemennek, az embereknek minden mozdulatát, gondolatát, ösztönét stb. Mi módon lesz ezekből az eseményekből regény vagy dráma?

A mondott emberek közben aludni, sétálni, enni stb. fognak, közben más dolgokat csinálni stb., úgy hogy a valóságnak hatalmas desztilláción kell keresztülmennie, hogy bármilyen formának keretébe beleférjen. Vegyünk két esetet: 1) ezek az események olyanok, amelyek szorosan összefüggnek a helylyel, amelyen lejátszódnak, s az emberek olyanok, amelyeknek külsőségei, jelentéktelennek látszó dolgaik, az evésük, lefektetésük, stb., mind annyira összefügg az eseménnyel, hogy ha ezeket az ember elvonná, akkor az események minden érdekességüket, originalitásukat, egyéni jellegüket elveszítenék s belevesznének az ember emlékezésében más hasonló események tengerébe: hogy az ember egyáltalán emlékezzék rájuk, hogy megkülönböztesse őket, szüksége van ezekre a külső körülményekre, ha nem is valamennyire, de igen sokra: az ember tehát, ha magukra az eseményekre emlékezni akar, emléket ezúttal alkalma van a maguk teljességében intuálni, e mellékkörülményekre is emlékeznie kell: szóval epizódokra, kitérésekre stb. s azért csak azt fogja elfelejteni belőle, ami semmiképpen sem jellemző, a többit azonban lehetőleg híven és együtt fogja emlékében megőrizni, mégpedig azért, mivel emlékezete sugallja neki, hogy e tényezőkre szüksége van – ilyen módon *epikus* dolog fog létrejönni; 2) az események azonban lehetnek olyanok, s az emberek, hogy a reájuk emlékezésnek nincs szüksége az ilyen mellékkörülményekre, megállnak magukban, mintegy a téren és időn kívül, anélkül hogy ezért elveszítenék originalitásukat és jelentőségüket, szóval azt, aminél fogva az ember egyéb emlékeitől megkülönbözteti; akkor a szemlélő mindezeket a mellékkörülményeket egyszerűen elfelejti, hogy annál világosabban emlékezzék arra, ami megmarad, radikálisabban von össze és hagy el, mint az első esetben, úgyhogy végre csak az emberek maradnak meg, legkiemelkedőbb szavaik és gesztusaik – s ekkor *drámai* dolog jön létre.

Az emberek élményei s a velük történő események többé vagy kevésbé vannak helyhez, rajtuk kívüli körülményekhez stb. kötve. Ha az olyan eseményekből pl. mint az Iliászé, ezeket a körülményeket elfelejteném, azzal magukat az eseményeket is elfelejteném: együtt élnek és halnak. Emlékezetem tehát nem fogja kiszakítani az embereket és eseményeket e körülményekből, amelyek nélkül nem emlékeznék rájuk. – Viszont egy görög tragédiának eseményei és emberei olyanok, hogy a rájuk emlékezésnek nincs szüksége vagy alig, ezekre a külső körülményekre: az emlékezés, mint főleges koloncokat elveti őket, mivel azt tapasztalja, hogy az eseményeket megőrizheti nélkülük is, sőt sokkal tisztábban.

De egyáltalán hogy jönnek létre az egyes formák? Annak eldöntése, hogy vajon a priori vannak-e adva, vagy fejlődés útján jönnek létre, szintén megvilágosodik ezáltal. Az életnek kü-

lönöző aspektusai vannak, s az egyes formák egy-egy ilyen aspektust fednek fel: sohasem az egészet. A regény más oldalát adja az életnek, mint pl. a líra, a szobor másat, mint a kép. Hogy ki melyik oldalát látja és éli az életnek, az teljesen egyéni dolog, szubjektív, mint a művészet egyáltalán, de nem arbitraire, hanem az ember egész lelki struktúráján, világfölfogásán, hajlamain stb. alapul. A lírikus, aki mindig befelé néz, esetleg elnéz olyan jelenségek fölé, amelyek egy másikat szünetlen faszcinálnak; a festő megáll olyan dolgok előtt, amelyek mellett a szobrász közömbösen elmegy. Ez az egyéni hajlam azonban nemcsak azt jelenti, hogy az egyik vagy másik inkább ezt vagy azt látja meg az életben, hanem inkább azt, hogy inkább erre vagy arra emlékszik. Azt mondhatni: ami az ő emlékezetének szférájába nem esik bele, az nem esik bele intuíciójának szférájába sem, vagy legfeljebb kivételesen, véletlenszerűen stb., de nem szükségszerűen és rendszeresen. Szóval: *nem arra emlékszik, amit lát, hanem azt látja, amire emlékszik vagy emlékeznék*. A szobrász azért lát másként, mert másként emlékezik. De hogy mért emlékezik másként? Ez a szubjektivizmusnak az az utolsó ténye, amelyre nincs felelet, de nem is lehet s nem is kell, hogy legyen. Egész múltja benne van a jelenében, determinálja a jelen intuícióját: de ez a múlt nem olyan, amelyben a múlt minden élménye és látománya benne van, összevíssza, hanem ellenkezőleg, minden egy bizonyos szempontba van beleigazítva. Ezt a beleigazítást az ő speciális szobrász-emlékezése, illetőleg felejtése viszi véghez. Ő elfelejti a dolgoknak minden ábrázatját egynek kivételével. Ugyanígy a festő, költő stb. *Az életnek ebből a sokoldalúságából s az emberi emlékezésnek egyénenként variálódó relatív egyoldalúságából jöttek létre a formák*: tehát nem abból, hogy egy ember, aki az életben mindenütt novellákat látott, megteremtette a novella formáját, hanem abból, hogy ez s más emberek az életnek novellisztikus formáira emlékeztek, míg a többit elfelejtették.

{Az életnek ilyen egy-egy aspektjáról vett emlékezés-képek aztán masszává tömörülnek: formává – amelyek aztán a jelen s a jövőt szünetlen determinálják.

A formák tehát tényleg *a prioriai* az emberi szellemnek s megfelelnek az élet egy-egy ábrázatjának. A valóságba azonban akkor lépnek, mikor egy-egy ilyen aspektba tartozó élmények összesűrűsödnek, nyomasztóvá válnak s leszakadnak a többitől, differenciálódnak. A formák oly *a priorik*, amelyek a differenciálódás révén válnak *tudatosakká*, de virtuellement mindig jelen vannak.

Ilyen módon jönnek létre *világnézetek*. (Ilyen egyoldalúságból legtöbbször.)}

A formák tehát nem véletlenségek, hanem a *legnagyobb mértékben meghatározott valamik*, nem önkényesek, hanem kimerítik az embernek az élethez való lehető attitűdjeit s az életnek bizonyos oldalait magában megőrző képességét. A formák tehát az emberi szellem legmélyén gyökereznek s korlátozott számuk

sematizálja az attitűdöknek lehetőségét, mint pl. a filozófiai problémáké s a vallásos hiteké is. Amikor egy új forma létrejön, az az ember lelki struktúrájának legmélyebbre ható forradalmát jelenti, nem azt, hogy az ember valami újat látott meg az életben, hanem azt, hogy bizonyos dolgok újra egy csoporttá tömörültek emlékezetében s élni akarnak.

Az ember szabad akar lenni az életnek azon aspektjeitől, amelyekre ő emlékezik, s ezért fejezi ki őket. A kifejezésnek ez a legmélyebb titka: a fölszabadító hatalma. Az ember a jelen alól föl akar szabadulni, az idő, a levés, a jelenségek alól – de csak azért, mert egész múltja benne van ebben a jelenben, ebben a jelenségben. Olyan dolog, amely nem volna kontinuitásban az ember múltjával, egyáltalán nem ingerelné művészi tevékenységre.

A művészet emlékezés.

A művésznél minden új intuíció merőben új dolog, nála minden jelenség a „jamais vu”<sup>19</sup> jellegével bír. Ő az az ember, aki mindennap mindent elfelejt és mindent újra megtalál, mindent lerombol és újra fölépít, mindennap meghal és újra megszületik, s mindennap az újszülött szemével néz a világra. Nem áll meg az általánosságoknál, hanem mindent a maga legjellemzőbb, legsajátosabb voltában fog föl. (A valóságnak a terhét tehát tulajdonképpen csak ő éri – s ezért tőle kell várni a valóságtól megváltódás aktusát.) De már abban, hogy valamit ily módon intuál, döntő szerepe van az emlékezésnek: annak kompakt masszájába ütközik az intuíció, s ennek hátterén emelkedik ki a maga újságában és eredetiségében. A művészi intuíció azonban nem fölületes meglátás, hirtelen megpillantás, hanem elmélyedés a dolgokba, s éppen ennek az „újságnak” és „eredetiségnek”, amit az intuíció első pillanatban magában rejt, elaborálása. De ez csak az emlékezés segítségével történik: a művész, mikor elmélyed dolgába, megkülönbözteti a jamais vu-ban a déjà vu-t, kiválaszt és hangsúlyoz – megkülönbözteti az általánost és a partikulárist, a partikulárist fogja kiemelni (szemben a tudóssal, filozófussal stb.). De ez csak úgy lehet, ha emlékezetében a jelennel rokon élmények már differenciálódtak, masszává tömörültek, amelyeken – és nem csügg élményein – jelen intuícióját kipróbálja. Ez a differenciált emlékezés massa fogja a jelen intuíciót determinálni, más szóval *formálni*. Tőle fogja megkérdezni a művész {nemcsak}, hogy micsoda valóban új és micsoda általános\* van az ő intuíciójában, hanem azt is, hogy mi módon alakítsa azt át, hogy ez a valóban új szóhoz jusson, érvényesüljön. E nélkül az intuíció azon nyersen menne bele a művészetbe, s a művészet nem lenne egyéb, mint a maga egészében meglátott valóságnak minden részletével másolására irányuló hiábavaló erőfeszítés, melybe a legértékesebb intuíció is belefulladna – vagy pedig önkényes, véletlenszerű és szeszélyes kiválasztás, melyen semmilyen egységes fejlődés létre nem jöhetne. Hanem mivel a

művész tudja, hogy jelen intuíciójának hasonló élményekből emlékezete miket választott ki, mint partikulárisat, és mit hagyott el, mint generálisat, a jelenre is alkalmazni fogja tudni azt a princípiumot, amelyet emlékezete a múltra önként és mechanikusa alkalmazott. Kiválasztásának, kiegészítésének, átalakításának kritériuma tehát semmiképpen sem lehet az intuíció maga, amelyben minden egyszerre együtt van, értékes és értéktelen egymás mellett, csakúgy, mint a természetben – hanem adott intuíciójával rokon intuíciókból leszűrt és differenciált emlékezés masszája lesz az a kritérium, amely módját nyújtja annak, hogy a művész ne csak a múltra, hanem a jelenre is *emlékezzék*, szóval ne csak intuáljon, hanem *formáljon* is. Novellát, drámát, képet stb. intuálni az életben és a természetben csak azáltal lehet, hogy az emberben kész novellák, drámák, képek stb. élnek, amelyeket emlékezése *önként* kidolgozott és csoportosított.

\*[az *általánosságokat* múlt intuícióiban nem felejt el, mert akkor az új intuícióban az frappánsabb leginkább, ami általános volna benne, mivel az tűnne föl neki leginkább újnak: általánosságok nélkül egyáltalán nem lehet emlékezni (mint nem lehet intuálni). De a művészi intuíció éppen abban különbözik a profántól *fokozatilag*, hogy az általánosságokat jobban összevonja, többet felejt belőlük, mint amaz, s csak annyit tart meg belőlük, amennyi az intuíció egységes összetartásához éppen szükséges, és éppen annyit, amennyi éppen elegendő arra, hogy minden új intuícióban a benne lévő általánosságoknak *pierre de touche*-a<sup>20</sup> legyen. Nem az lesz tehát a művészi elhagyásnak kritériuma, amit a művész *egészen* elfelejtett, hanem amire legkevésbé emlékszik, leghomályosabban.

Helyesebben: az, amire legkevésbé emlékezik *aktuálisan*, hanem csak látensül, s ami az asszociációnál legkésőbb vagy egyáltalán nem merül föl benne.

Mert bár az emlékezés a múlt intuícióit aszerint csoportosítja, ami közös van bennük, szóval ami az általános jellegével bír, de az általános keretén belül az egyes intuíciók (szemben a profán emlékezéssel, ahol minden az általánosságba vesz, ami természetes, mivel az intuíciók már magukban általánosságok), az egyes intuíciók megőrzik egyéni jellegüket, sőt aktuálisan csakis azt, ami abból tűnik ki, hogy az asszociáció (a felismerésben) nem általánosságok révén történik, hanem a *partikularitások* révén, s csak azután adódik hozzájuk, vagy egyáltalán nem, az általános. (Pl. valakiben egy ismerősmre vélek ráismerni, de nem azért, mert az is férfi, vagy vele egyidős stb., hanem mert az arckifejezése, járása stb. hirtelen ráemlékeztet.) Az általánosnak és partikulárisnak ez a viszonya különösen érthető a művészetben, amely partikularitásokat ad, de egyúttal utal az általánosra is: az olyan egyes eset, amely teljesen magában álló, amely az abszolút kivétel, először is lehetetlen, ha pedig lehető, akkor művészileg teljesen jelen-

19 Sosem látott (fr.).

20 Próbakő (fr.).

téktelen és értéktelen. Az általánosnak és a partikulárisnak ezt a viszonyát az emlékezet hozza bele a művészetbe: valami partikuláris és generális egyszerre – és minél partikulárisabb, annál <generálisabb> {univerzálisabb} kell hogy legyen. Ez a típus (helyesen értelmezve).

A művészi és nem művészi emlékezés között csak *fokozati*, nem *faji* különbség van: s az, hogy az életben sem az image-souvenirek sem a souvenir-actiók<sup>21</sup> nincsenek *kizárólag* egy-egy emberben, hanem mellettük megvannak átmeneti típusaik mindenféle nüanszban. A művész az az ember, akiben az image-souvenirek nagyobb mértékben vannak meg, mélyebb intuíciókkal telítettek és differenciáltabbak, mint másokban.

Ez az emlékezés-teória megmagyarázza a *műfajok* geneziséét.}

*Metafizikai rész:* a művész érzi a való világ, a végbemenés terhét, mert ő intuíja igazán. Neki kell felszabadulnia alóla.

Különbséget teszek a Bergson-i souvenir-image-ok s a souvenir-actiók között, amelyek kvalitatíve különbözők, de persze rengeteg átmeneti típussal bírnak. A művész az az ember, akiben a souvenir-image-ok nagyobb mértékben és tisztábban élnek, mint a többi emberben és nem válnak – mivel természetüknél fogva nem válhatnak – akciókká, automatisme-má stb., mivel folyton változnak is annak arányában, ahogy új intuíciók csatlakoznak hozzájuk. {ez a karakter megmarad a műalkotáson, mely nem stimulál akcióra, hanem szemléletre.} Az ő emlékei tehát egyáltalán nem adekvátak az akcióival s azokban ki nem sülnének. *A tőlük való megváltódás éppen a művészet.* Egy-egy emlékek végleges formává kialakulása a szabadságnak olyan pillanata, az örökkévalóságnak olyan megélése, amelyet a misztikus él meg (az ekszázisban), amikor eggyé lesz az Eggyel – felszabadulva minden alól a végokhoz tér meg, a *léthez a levésből*.

{Az emlékezés megköti az embert, de egyúttal magában rejtí a szabadságának lehetőségét, a formát.}

Az időnkívüliségnek, az örökkévalóságnak e pillanataiban a misztikusnál is csak ideig tartók – ez a legnagyobb paradoxonjuk. Ahogy a misztikusok mondják: amíg az ember az időben él, nem szemlélheti sokáig az örökkévalóságot, {nem bírni el,} vissza kell térnie az időbe. Hasonló pontok a kész formák a művész életében, amelyek *véglegesek*, mivel az örökkévalóságot jelentik és mégsem lehet megmaradni náluk, mert az embernek folyton vissza kell térnie az időbe. Ebből a paradoxonból, az örökkévalóságért való e szünetlen küzdelemből s a róla lemondani képtelenségből születik meg a művészet *fejlődése*: szóval a művészetben van fejlődés, amennyiben az idő oldaláról nézi az ember, és nincsen, amennyiben az örökkévalóságról tekinti.

Ily módon az emlékezés: 1) *indítóoka* a művészi tevékenységnek, 2) a *formáló* e tevékenységben, szóval a legjelentékenyebb két faktor szerepét játssza, 3) az *örökkévalóság* jellegét adja meg neki.

{Emlékezés van matematikában, fizikában stb. szóval *mindenütt*.

De a fogalmi gondolkodásban is van emlékezés, mert az emlékezés tartja össze a fogalmakat.

A fogalmat formának hívni a művészi forma mellett annyi, mint metaforával élni. A szó szoros értelmében vett formába, amilyen a művészi, csak egyetlen tartalom fér bele, s ahány tartalom van, annyi forma van. Itt a forma mindig egyes eset. Ebből a szempontból a fogalom éppen a formának ellentéte, az abszolút nem-forma – mert nem-forma az, amibe minden belefér, mint ahogy nem-forma a tér vagy a végtelenség.

A par excellence vallásos élmény, a misztikus egyesülés az Eggyel, az ekszázis, szintén nem emlékezés, hanem – tiszta formájában – mindennek, az embernek magának is, elfelejtése.}

Emlékezet és fogalom (tehát művészet és filozófia), emlékezés és gondolkodás szigorúan megkülönböztetendők. A *fogalom nem emlékezés*, hanem absztrakció, a dolgok általánosságának elmondása. Mikor fogalmakkal gondolkodom, nem emlékezem, hanem viszonylatokat teremtek a fogalmak között. A dolgokra nem a fogalmakkal emlékezem, hanem a dolgokkal magukkal, azoknak élesebb vagy homályosabb képével. A gondolkodásban annyiban van emlékezés, amennyiben a dolgokat szemlélem, de akkor már nem tisztán fogalmakkal gondolkodom, hanem szemléletekkel, reprezentációkkal, képekkel.

A probléma most már az: hogy a gondolkodásban (továbbá a percepcióban) lévő emlékezést hogy lehet megkülönböztetni a művésztől?

S hogy a kész művészi forma (novella, szobor stb.) determinálja-e az egyes esetben az emlékezést, vagy fordítva?

Miben különbözik a művészi emlékezés az álmótól?

Vagy egyáltalán a minden-ember emlékezése a művésztől? Az álmodozás a művészi alkotástól?

Mi a különbség a művészi s a történelmi emlékezés (vagy pl. egy regény s a memoár) között?

Zene és architektúra.

<sup>21</sup> Kép-émlék (image-souvenir), émlék-kép (souvenir-image), és akció (fr.). Fülepnlé: émlék[ezés]-kép.

{A *zene az érzelmek ritmusából* (szemben a szavakéval), az időből, a durée-ből, az érzelmek images-souvenirs-jéből vezető le; az *architektúra* a tér-képzetéből, reprezentációjából.

A történelemnek kritériuma az igaz és a nem igaz (ellentét Fiorretti – mely jellemzőbb – s a történetírás között), a filozófiának a logikai következetesség és próba, a matematikának és geometriának más stb. – itt az emlékezet csak *passzív* szerepel, mint öntudatlan összekötő, amely nélkül gondolkodni és percipálni éppenséggel nem lehet, csak a művészetben van *aktív* memória, úgy mint az álomban, melynek a művészet legközelebbi rokona. De az álom nem organikus, nincs benne fejlődés, nem differenciálja az életnek bizonyos aspektjeit, s ezért nem válhatik művészetté.}

Cézanne-nál – primitív – erősen látni az emlékkép működését a kontúrokban, épp ellentéte az impresszionistáknak. Az impresszionizmus az a művészetben, ami a történelem volna a legendával szemben. A történelem végcélja is a teljesség volna, egy időszaknak vagy napnak, vagy órának minden pillanatát megőrizni, s hogy ezt nem teheti, annak materiális okok állják az útját; az impresszionizmus ilyen órának vagy pillanatnak teljes történetét igyekszik adni vagy egy napnak történetét, mint Monet, de egy-egy pillanatát adni, amely *csak* ezt a pillanatot foglalja magában, míg az igazi művészi objektum *minden* pillanatot magában foglal.

A régiek lokális színei. Az emlékezet éppen azokra emlékezik és nem a reflexekre, nűánszokra stb. Este zöldnek látjuk – emlékezetünk hatása alatt – a fát, amelynek már egészen más a színe.

{Még a tragédia is, mely elpusztítja a jelenséget, a jelenség örökkévalóságáról beszél; mert ez a beszéd maga az örökkévalóság. A tragédia, a maga egészében tekintve, mint komplex egység egy új és örökkévaló jelenséget reprezentál az univerzumban, ahol legfőljebb a faj örök. A tragédiában maga a halál is mint e jelenségnek része, csak az örökkévalóságnak egy ábrázata. A halál mint olyan nem találhatna helyet a tragédiában, mint művészi alkotásban, anélkül, hogy egyik a másiknak megtagadása ne volna. De a tragédiában a halál is más, mint {csak} halál, talán több a természetinél, de mindenestre más és kizárja az utóbbinak gondolatát. A természeti halál már az életen túl van, s ezért az emberen és a formán túl: két külön világ, amelyeket mi sem köthet össze; a tragédiában a halál az életnek része, sőt esetleg legfontosabb része, szervesen beletartozik a művészet innenső világába. Nem egy *más* élet – mint a vallás számára a halál – hanem *ugyanaz* az élet a legmagasabbra fokozva.}

*Ritmus.* Ha visszagondolok valamire, amit valaha hallottam vagy olvastam, legyen az próza, de még inkább vers, valamit, amit hallottam vagy olvastam, de elfelejttem, még mielőtt erőfeszítem a szavakat s a gondolatokat magukat vissza tudni idézni, valamilyen irányt érzek bennük, mozgást, beszélőszer-

veim feszültek, ki akarnak ejteni valamit, amit még nem tudnak, de csak *irányukat* érzik, a tendenciát, sőt *artikulálják* azt, ami még nincs jelen, a szót vagy mondatot, amit nem tudnak kiejteni: mintegy a struktúráját vagy kontúrját adják annak, aminek tartalma hiányzik. Ez onnan van, hogy a szavaknak nemcsak tartalmára és értelmére emlékszem, hanem a mozgásra, amellyel őket kiejtem, hasonlóképpen egy mondatnak is nemcsak jelentőségére, hanem vonalára, emelkedésére és esésére, ami nem kevésbé jellemző rá, mint tartalma. Minden szónak van ilyen vonala, emelkedése és esése, mint minden mondatnak. Ez mintegy a grafikája a szónak és mondatnak, minden színtől és tartalomtól ment vonal; az emlékezés tele van a szavaknak ilyen grafikájával, vonalaival, amelyeket a kiejtett vagy csak olvasott vagy hallott szavak hoztak létre benne, amely utóbbi esetben a beszéd mozgáscentrumai szintén leírják azt a vonalat, amit a kiejtésnél. Olvasni és hallani tulajdonképpen ugyanaz, mint beszélni. Ezekből a szavakból mintegy absztrahált hullámvonalakból jön létre a ritmus: amely vonalak között, dacára nagy változatosságuknak, még sincsen akkora változatosság és különbség, mint az integrált szavak között, melyek e vonalakon kívül még tartalmukat, színüket, csengésüket is magukban foglalják. E grafikai hullámvonalak között csoportok vannak, s az egy-egy csoportba tartozók azonosak, mivel két egészen különböző értelmű szónak ez a hullámvonala egészen hasonló lehet egymással. Teszem azt: három, várom, károm, járom stb. – mind egészen különböző értelmű és színű szavak, amelyeknek vonala, mivel egy hosszú és egy rövid hang van bennük (amelyek itt méghozzá azonosak) s egy hangsúlyos és egy hangsúlytalan – csekély nűánsz eltérések mellett nagyon analóg. Nos, az emlékezés ezeket a nűánszokat egyszerűen elhanyagolja s a legkiemelkedőbb sajátosságokat tartja meg: e kiemelkedő sajátosságok azonban akkor nagyon sok szóra alkalmazhatók. S ilyenformán a szavak bizonyos számú csoportokba igazodnak a vonaltípusok szerint, helyesebben ilyen vonaltípusok jönnek létre, amelyek jellemzők egész szócsoporthoz, tekintet nélkül azok értelmére. De ezeken a vonaltípusokon belül is vannak még közössegek: pl. hangsúlyozottság és hangsúlyozatlanság az egyik nyelvben, hosszúság és rövidség a másokban. Ugyanazok az elemek csaknem minden vonalban előfordulnak, csakhogy más-más sorrendben: teszem azt egy hangsúly és két hangsúlytalan elem vagy fordítva. Viszont azok a vonalak, amelyek több elemből állnak, teszem azt két hangsúlyból és három hangsúlytalanságból és így tovább, egyrészt ritkábbak s már ezért is kevésbé maradnak meg az emlékezetben, másodszor komplikáltságuknál fogva nehezebb is rájuk emlékezni, harmadszor már a kiejtés is többnyire két-három részre bontja őket, úgyhogy az emlékezetben nem mint egy vonal maradnak meg, hanem mint kettő, esetleg három, vagy még több. Mondhatni ezért, hogy bizonyos korlátozott számú ilyen vonal él az emlékezetben, viszonyuk két-három típus mindössze, amelyekbe valamennyi szó belefér, vagy egészen, vagy elszakítással. Ezeknek a vonalaknak egy-egy típuson belül való ismétlése vagy más típusokkal való keveredése oly módon,

hogy ismétlődés jöjjön létre, adja a ritmust. Tulajdonképpen minden visszaemlékezés ritmikus bizonyos fokig, de mégis különbség van a próza ritmusa s a versé között. Az elsőben ezek a típusok minden rendszer nélkül keverednek, kizárólag vagy csaknem, a szavak értelme lévén a mérvadó. Az utóbbiban e kombináció szigorúan rendszeres. A kérdés most már ez: az emlékezet hozza-e létre e rendszert?, és miként hozza létre? Egy-egy ilyen vonalnak természete, hogy a vele azonosakat vagy analógokat evolálja (mint az alliterációban, ahol a szavak ugyanúgy kezdődnek), az emlékezés ama törvényénél fogva, hogy egy bizonyos percepció neki megfelelő emléket fog előidézni és viszont. Itt csak a vonal szerepelvén – eltekintve az általa képviselt szó tartalmától – az emlékezés a többi valamennyi hasonló vonalat fogja ehhez asszociálni, ami tulajdonképpen nem más, mint ugyanannak a hullámvonalnak megismétlődése. Ez az ismétlődés a vers ritmusa, s ezért az emlékezet mindenütt tendál az ilyen ritmus teremtésére, s erőszakot kell tenni rajta, amilyen a próza; és egészen bizonyos, hogy primitív népeknél, ahol a fejlődés még nem földte be az emlékezés mechanizmusának spontánságát egyéb elemekkel, a vers ritmusa dominál, ha az a ritmus nem is egészen azonos azzal, amit mi ma versritmus alatt értünk. Az emlékezésnek tendenciája az, hogy egy bizonyos körön belül maradjon, mi több, hogy ismétljen.

A ritmus az, ami egy verset a priori determinál, a költő előbb érzi a ritmust, s azután önti bele a tartalmat: pl. Schiller, aki zenét érzett előbb.

Ugyanígy minden egyéb ritmus: az ember nemcsak az emberekre emlékezik, hanem a mozgásra is, amellyel percipálta őket, kontúrjukat lerajzolta, leírta. Ezekre a mozgásokra, kontúrokra absztrakte fog emlékezni, ugyanígy leveleknél stb. s azoknak ismétlése hozza létre a ritmust ornamentikában stb.

Az egész primitív fokon, mint recitativo, lehet csupán a ritmusnak erősebb kiemelése. Minél önállóbb a szavak ritmusától, annál inkább zenévé válik, annál több új elemet hoz e ritmusba, amely elemek azonban szintén az emlékezés produktumai, amennyiben formák.

Ahogy a vers ritmusa szavak vonalaiból kerül ki, oly módon a zene az érzelmekéből. Az érzelmeknek is vannak emelkedéseik és eséseik, hosszabb és rövidebb pillanataik, magasságuk és mélységük, lüktetésük, lélegzetük – mivel bennük az ember egész pszichikai és fizikai léte képviselve lehet. A zene ezeknek az érzés-hullámoknak adekvát kifejezése. De ezek az érzések nem ömlenek át minden desztilláció nélkül a zenébe, mivel a zene nem az érzelmek kinematográfja vagy fonográfja, hanem ugyanazon a processzuson mennek át, mint a külső világ jelenségei. Bizonyos, hogy az archaikus zene éppolyan törvényszerűségeket fed föl, mint az archaikus képzőművészet, amelyek, mint ezek, szintén az emlékezetre vezethetők vissza. Bizonyos érzések tipizálódnak, a rájuk emlékezés vagy gondolás ugyanazon kontúrokat földi föl bennük: az marad meg belőlük, ami legáltalánosabb bennük, lendületük eredő vonala, s így lesznek a fájdalomnak, örömnek stb. tipikus melódiái, amelyek minden különbség mellett ugyanazon struktúrát, ugyanazon alapotívumot rejtik magukban. A népdalok különösen jellemzőek erre, amelyeknek bizonyos számú témáik vannak: s mint ahogy egészen különböző népek primitív képzőművészetében ugyanazt a törvényszerűséget leljük meg, és alap-hasonlóságot, úgy a zenében is. Minél fejlettebb a zene, annál kevésbé mechanikus benne az emlékezés: parallel, mint a képzőművészetben, annál több másodrangú elemet vesz föl magába, több színű lesz stb., mint pl. a piktúra: az emlékezés mind több részletet, detailt tud fölvenni magába, egyúttal mindig elasztikusabb és egészibbé is válik, de nem kevésbé döntő szerepű.

## Tímár Árpád munkásságának bibliográfiája (1964–2017)

### 1964

Henszlmann Imre műkritikái és előzményei. Szakdolgozat. ELTE Bölcsészettudományi Kar. Művészettörténet Tanszék. Gépírat. Budapest, 1964. 45 p. – ELTE Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ltsz. 179.

G. E. Lessing: Laokoon. Hamburgi dramaturgia. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963. [rec.] *Művészettörténeti Értesítő*, 13. 1964. 2. 157–158.

### 1965

Németh Lajos: Csontváry. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1964. [rec.] *Magyar Filozófiai Szemle*, 9. 1965. 6. 1072–1075.

### 1966

Három német grafikus kiállítása a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 1966. december 6. 7.

Jan van Heel festményei a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 1966. december 30. 7.

A marxista esztétika és az irodalomközpontúság problémája. *Művészeti Szemle*, 1. 1966. 1–2. 85–96.

Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1965. [rec.] *Magyar Filozófiai Szemle*, 10. 1966. 2. 357–360.

### 1967

Bakallár József festményei a Mednyánszky Teremben. *Népszabadság*, 1967. február 23. 7.

Böloni György: Képek között. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967. [rec.] *Népszabadság*, 1967. május 31. 7.

Börzsönyi Ferenc emlékkiállítása a Nemzeti Galériában. *Népszabadság*, 1967. március 10. 7.

Czene Béla kiállítása az Ernst Múzeumban. *Népszabadság*, 1967. november 1. 7.

Daumier és a francia karikatúra. A Szépművészeti Múzeum kiállítása. *Népszabadság*, 1967. október 13. 7.

Ferenczy Béni műveinek gyűjteményes kiállítása Székesfehérvárott. *Népszabadság*, 1967. november 30. 7.

Gaál Imre képei. [Budapest, Ernst Múzeum] *Népszabadság*, 1967. augusztus 11. 7.

Kass János grafikái a Kulturális Kapcsolatok Intézetében. *Népszabadság*, 1967. február 9. 7.

Kontha Sándor: Mészáros László. Budapest, Corvina Kiadó, 1966. [rec.] *Népszabadság*, 1967. január 5.

Nagy István festményeinek kiállítása Székesfehérvárott. *Népszabadság*, 1967. január 20. 7.

Naiv művészek munkáiból. [Székesfehérvár, István Király Múzeum] *Népszabadság*, 1967. május 19. 7.

Október a plakátművészetben. [Budapest, Néphadsereg Központi Klubja] *Népszabadság*, 1967. november 2. 7.

David Alfaro Siqueiros: A művész és a forradalom. Ford. Hargitai György, Nagy Géza. Bev. Solymár István. Budapest, Kosuth Kiadó, 1967. (Esztétikai kiskönyvtár) [rec.] *Magyar Filozófiai Szemle*, 11. 1967. 3. 500–503.

Szabó Iván kiállítása a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 1967. február 4. 9.

Martirosz Szárján festményeinek kiállítása a Műcsarnokban. *Népszabadság*, 1967. április 1. 7.

Üzbég iparművészeti kiállítás, *Népszabadság*, 1967. október 28. 9.

Varga Imre szobrai a KKI kiállítótermében. *Népszabadság*, 1967. február 27. 8.

### 1968

Bori Imre–Körner Éva: Kassák irodalma és festészete. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1967. [rec.] *Társadalmi Szemle*, 22. 1968. 4. 104–105.

Dolgozó emberek között. Kiállítás az Ernst Múzeumban. *Népszabadság*, 1968. január 26. 7.

Jobban, gondosabban. Új magyar festészet – Kiállítás a Nemzeti Galériában. *Népszabadság*, 1968. január 14. 10.

Körner Éva: Derkovits Gyula. Budapest, Corvina Kiadó, 1968. [rec.] *Népszabadság*, 1968. december 22. 7.

Vietnam. Farkas Aladár plasztikái. Bev. Goda Gábor. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1967. [rec.] *Népszabadság*, 1968. január 27. 8.

Záborszky Viola képei a Mednyánszky Teremben. *Népszabadság*, 1968. február 16. 7.

## 1969

Ferenczy Károly: Józsefet eladják testvérei. *Világosság*, 10. 1969. 12. 742–745.

Herbert Read: A modern szobrászat. Budapest, Corvina Kiadó, 1968. [rec.] *Kritika*, 1969. 5. 55–57.

## 1970

Az ismeretlen remekmű. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 14. 1970. 3–4. 588–599.

Képzőművészet, műkritika, nyilvánosság. *Kritika*, 1970. 4. 43–46.

## 1971

„Le chef-d’œuvre inconnu”. Krisenzeichen der klassischen Malerei in einer Novelle von Balzac. *Acta Historiae Artium*, 17. 1971. 1–2. 91–102.

POPPER Leó elfelejtett Lukács-ismertetése. Sajtó alá rend. és bev. Tímár Árpád. *Irodalomtörténet*, 53. 1971. 4. 967–972.

Popper, Leó: Peter Brueghel der Ältere. + Die Bildhauerei, Rodin und Maillol. [Hg. von Árpád Tímár]. *Acta Historiae Artium*, 17. 1971. 1–2. 6–9, 10–16.

## 1972

A Derkovits-per. *Kritika*, 1972. 4. 5–7 [társszerző: Rózsa Gyula].

In memoriam Leo Popper. Popper Leó és a művészettörténet. Megjegyzések egy elfelejtett művészeti kritikusról. *Magyar Filozófiai Szemle*, 16. 1972. 2. 249–262.

Lukács György Kaffka Margitról. Sajtó alá rend. és bev. Tímár Árpád. *Irodalomtörténet*, 54. 1972. 3. 714–719.

Magyar naív művészet a XX. században. *Kritika*, 1972. 6. 29–30.

Németh József kiállítása a Múcsarnokban. *Kritika*, 1972. 5. 19.

Nosztalgia és szomorúság. Chagall-kiállítás Budapesten. *Világosság*, 13. 1972. 12. 751–753.

Popper Leó esztétikai írásaiból. *Magyar Filozófiai Szemle*, 16. 1972. 2. 249–261.

Varga Imre szobrai Tihanyban. *Kritika*, 1972. 9. 36–37; *Látóhatár*, 1. 1972. 12. 230–233.

## 1973

Albumdömping? A Corvina képzőművészeti kiadványairól. *Kritika*, 1973. 6. 23–24.

Bálint Endre kiállítása. *Kritika*, 1973. 3. 25–26.

Dési-Huber István elméleti munkássága. In: *Művészettörténet – tudománytörténet*. Szerk. ARADI Nóra. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973. 217–228.

Díjak, jutalmak – némi hiányérzettel. *Művészet*, 14. 1973. 4. 43.

Henszlmann Imre kora építészetéről. *Építés-Építészettudomány*, 5. 1973. 3–4. 574–552.

Georg Lukács über die Malerei. *Acta Historiae Artium*, 19. 1973. 1–2. 8–10.

A magyar műkritika főbb tendenciái a két világháború között. *Művészettörténeti Értesítő*, 22. 1973. 2. 94–97.

A margitszigeti emlékmű. *Kritika*, 1973. 1. 24.

## 1974

Les écrits de Lajos Fülep sur Cézanne par Ch[arles] de Tolnay. Écrits sur Cézanne par L[ajos] Fülep. *Acta Historiae Artium*, 20. 1974. 1–2. 103–124.

FÜLEP Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. *Cikkek, tanulmányok*, I–II. Vál., szerk., a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeáll.: TÍMÁR ÁRPÁD. Bev. TÖKKEI Ferenc. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1974. I. 660 p., II. 765 p.

Hauser Arnold pályakezdése. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 1. 191–196.

Hauser Arnold művei 1911–1918. Bibliográfia. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 1. 196–201.

Szemelvények Hauser Arnold ifjúkori műveiből. *Ars Hungarica*, 2. 1974. 1. 202–204.

Újabb adalékok a Babits–Lukács-vitához. *Irodalomtörténet*, 56. 1974. 3. 618–626.



## 1975

DÉSI-HUBER István: *Művészeti írások*. Szerk., az utószót és a jegyzeteket írta: TÍMÁR Árpád. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1975. 277 p., 8 t. (Eszttétikai kiskönyvtár) benne: Dési Huber István, művész és teoretikus. 257–265.

## 1976

FÜLEP Lajos: *Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*. Vál., szerk., a jegyzeteket, a bibliográfiát és a névmutatót összeáll.: TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1976. 697 p.

Németh Lajos: Csontváry. Budapest, Corvina Kiadó, 1974. [rec.] *Ars Hungarica*, 4. 1976. 1. 182.

Szemtől szemben. Dési Huber István. (Horváth György: Dési Huber István. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1976.) [rec.] *Magyar Nemzet*, 1976. október 24. 13.

Tagolás, időrend, arányok. (A XIX. századi művészet állandó kiállításáról.) *Művészet*, 17. 1976. 11. 7–9.

## 1977

Ady Endre: Az élet szobra. Ady Endre képzőművészeti írásai. Sajtó alá rend.: Varga József. Utószó: Németh Lajos. Budapest, Corvina Kiadó, 1977. (Művészet és elmélet) [rec.] *Kritika*, 1977. 11. 30.

Losonci Miklós: Gerzson Pál. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1977. (Mai magyar művészet) [rec.] *Ars Hungarica*, 5. 1977. 1. 191–192.

Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót készítette: TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1977. 892 p. (Lukács György összes művei)

Újrealisták 1936–1977. *Kritika*, 1977. 7. 12–13.

## 1978

Dürer-Literatur in Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Acta Historiae Artium*, 24. 1978. 1–4. 391–396.

Miklós Pál: Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészet köréből. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1976. [rec.] *Ars Hungarica*, 6. 1978. 1. 164–166.

Művészet 76. Főszerk. Rideg Gábor. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1977. [rec.] *Ars Hungarica*, 6. 1978. 1. 167.

Rózsa Gyula: Négy portré. A Munkácsy-díj nemzedéke. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1977. [rec.] *Művészet*, 19. 1978. 4. 44.

Az újjáépült Szlovák Nemzeti Galéria. *Művészet*, 19. 1978. 7. 42–43.

Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti írások*. Ford. RAJNAI László, TÍMÁR Árpád. Vál. és az utószót írta: TÍMÁR Árpád. Budapest, Magyar Helikon, 1978. 270 p. [2. kiad. Budapest, Helikon, 2005.]

## 1980

Levelek Tolnay Károlyhoz. [Közreadja és bev. TÍMÁR Árpád]. *Ars Hungarica*, 8. 1980. 1. 155–160.

## 1981

A műkritika alakulása Keleti Gusztávtól a „Má”-ig. Hírlapok, folyóiratok. A korszak műkritikusai. *Magyar művészet 1890–1919*. Szerk. NÉMETH Lajos. A szerk. munkatársa: BERNÁTH Mária. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. (A magyarországi művészet története, 6/1–2.) 178–186.

Charles de Tolnay Links with Hungary. *The New Hungarian Quarterly*, Vol. 22. No. 83. 1981. 133–138.

Történelmi távlat és értékrend. *Művészet*, 21. 1981. 6. 6–7.

## 1982

Kállai Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek és tanulmányok. Vál. és bev. Forgács Éva. Budapest, Corvina Kiadó, 1981. (Művészet és elmélet) [rec.] *Kritika*, 1982. 7. 36–37.

Másról vitatkozzunk! *Kritika*, 1972. 1. 13.

Néhány megjegyzés vita közben. *Képzőművészeti Világhét 1980. A művészet a változó világban*, II. Budapest, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1982. 35.

## 1983

Forma és világnézet. A fiatal Lukács és a képzőművészet. *Világosság*, 23. 1983. 10. 608–616.

Hauser Arnold Babits Mihályról. *Irodalomtörténet*, 65. 1983. 7. 915–920.

POPPER Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk., a jegyzeteket készítette és az utószót írta: TÍMÁR Árpád. A német nyelvű tanulmányokat ford. BONYHAI Gábor–TÍMÁR Árpád. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983. 133 p.

Vorstufen der Kunstgeschichtsschreibung. + Der Auftritt Imre Henszlmann's. + Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft am Anfang des 20. Jhs. In: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Ausstellungskatalog. Red. Ernő MAROSI.

Budapest, Kunsthistorisches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1983. 7–9, 9–13, 73–77.

## 1984

„Az élet értéke”. Derkovits Gyula: Kivégzés. *Világosság*, 24. 1984. 6. 385–388.

Értékrend és tömegkommunikáció. *Művészet*, 25. 1984. 4. 1–2.

Fülep Lajos emlékkönyv. *Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*. Vál., szerk., a jegyzeteket és a bibliográfiát összeáll.: TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985. 390 p.

A mérce: Cézanne. Száz esztendeje, 1985. január 23-án született Fülep Lajos művészetfilozófus. *Évfordulók* 1985. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1984. 30–35.

Charles de Tolnay e la cultura ungherese. In: *Charles de Tolnay. Giornata commemorativa organizzata d'intesa con l'Accademia della Scienza d'Ungheria*. Roma, 1982. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1984. 3–9.

## 1985

Dési Huber István. Fészek Galéria, 1985. április 2–26. Bev. TÍMÁR ÁRPÁD. Rend. URV Ibolya. Budapest, Fészek Galéria, 1985. [4] p.

Dési Huber István levelei Detre Lórándnak. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Művészet*, 26. 1985. 5. 6–8.

Értékrend és tömegkommunikáció. *A művészet és/mint kommunikáció A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének a Képzőművészeti Világhét alkalmából rendezett tanácskozásain elhangzott előadások*. Budapest, Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége, 1985. 19–23.

Lajos Fülep 1885–1970. A Prophet and his Time. *The New Hungarian Quarterly*, Vol. 26. No. 98. 1985. 165–172.

FÜLEP Lajos: Célszerűség és művészet az építészetben. [a II. rész töredékei] Sajtó alá rend. és a Megjegyzések Fülep Lajos tanulmányához c. utószót írta: TÍMÁR ÁRPÁD. *Ars Hungarica*, 13. 1985. 1. 129–143.

FÜLEP Lajos: Individualitás. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Hóbagoly*, 1985. 12–13.

FÜLEP Lajos: A kompozíció a modern művészetben. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Művészet*, 26. 1985. 1. 2–6.

FÜLEP Lajos: Konkrét jelentés. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Hóbagoly*, 1985. 17–22.

FÜLEP Lajos: Konkrét jelentés. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Somogy*, 13. 1985. 6. 24–27.

FÜLEP Lajos: Művészet és valóság. Sajtó alá rend. és a Megjegyzések Fülep Lajos művészetfilozófiai töredékéhez c. bevezetőt írta: TÍMÁR ÁRPÁD. *Magyar Filozófiai Szemle*, 29. 1985. 1–2. 254–271.

FÜLEP Lajos: A művészet jelentősége a múltban. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Új Forrás*, 17. 1985. 3. 34–37.

FÜLEP Lajos: A nyugtalanság. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR ÁRPÁD. *Forrás*, 17. 1985. 1. 47–56.

FÜLEP Lajos: Rembrandt és korunk. Sajtó alá rend. és az Egy Fülep Lajos előadás szerkezetéről c. bevezetőt írta: TÍMÁR ÁRPÁD. *Kritika*, 1985. 1. 17–18.

FÜLEP Lajos: Szubjektum – objektum. Sajtó alá rend. TÍMÁR ÁRPÁD. *Hóbagoly*, 1985. 23–26.

Fülep Lajos emlékkönyv. *Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról*. Vál., szerk., a jegyzeteket és a bibliográfiát összeáll.: TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985. 390 p.

Hincz Gyula tanulmánya Dési Huber István megjegyzéseivel. Sajtó alá rend. és bev.: TÍMÁR ÁRPÁD. *Ars Hungarica*, 13. 1985. 2. 233–235.

*Magyar művészet 1919–1945*, I–II. Szerk. KONTHA SÁNDOR. A szerkesztő munkatársa: TÍMÁR ÁRPÁD. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985. (A magyarországi művészet története, 7/1–2.) benne: A művészeti élet szervezeti keretei. 48–91. + A művészet támogatásának formái. 92–115. + A korszak művészetelmélete. 145–167.

Negyven alkotó év – Képzőművészeti kiállítás a Műcsarnokban. *Kortárs*, 29. 1985. 8. 166–168.

## 1986

A Fülep-irodalomról. *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*. Szerk. NÉMETH LAJOS. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 1986. 101–108.

*A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának tizenöt éve 1969–1984. Bibliográfia*. Bev. ARADI NÓRA. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1986. 152 p.

A nagy út szakaszai. A Tretyakov Képtár új kiállítása. *Művészet*, 27. 1986. 10. 54–55.

Vengerszkie hudozsesztvennue sztudii, maszterszkie u szimpoziumü. *Iszkusztvo*, 1986. 3. 56.

**1987**

Fülep Lajos születésének 100. évfordulója alkalmából megjelent írások bibliográfiája. *Ars Hungarica*, 15. 1987. 2. 263–266.

TOLNAY Károly: *Teremtő géniuszek Van Eycktől Cézanne-ig*. Vál., szerk. TÍMÁR Árpád. Utószó: MAROSI Ernő. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1987. 259 p.

**1988**

Béke és szocializmus. Nemzetközi kiállítás Vietnamban. *Művészet*, 29. 1988. 1. 56–57.

FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988. 524 p.

Az ifjú Lukács a kritika tükrében. *Der Junge Lukács im Spiegel der Kritik*. Vál., a szöveget gondozta, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket írta: BENDL Júlia–TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum, 1988. 423 p. (Archívumi füzetek, 9.), benne: Lukács György ifjúkori műveinek fogadtatása Magyarországon. 7–25.

Pályakezddés – elméleti alapvetéssel. Rabinovszky Máriusz ifjúkori tanulmánya. Sajtó alá rend. és bev. TÍMÁR Árpád. *Ars Hungarica*, 16. 1988. 2. 213–221.

RABINOVSKY Máriusz: *Művészet és válság*. A kéziratot gondozta és az utószót írta: TÍMÁR Árpád. Budapest, Corvina Kiadó, 1988. 63 p. (Irisz), benne: Rabinovszky Máriusz és a modern művészet. 61–63.

**1989**

Képzőművészet és nyilvánosság. *Művészet*, 30. 1989. 7. 4–7.

Lackó Miklós: *Korszellem és tudomány 1910–1945*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1988. [rec.] *Holmi*, 1. 1989. 1. 119–121.

A műkritikától a művészetfilozófiáig. Fülep Lajos Rippl-Rónairól. In: *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest, ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1989. 208–213.

Novák Dániel művészeti írásai. *Művészettörténeti Értesítő*, 38. 1989. 1–4. 21–51.

The Young Lukács and the Fine Arts. *Acta Historiae Artium*, 34. 1989. 1–2. 29–39.

**1990**

Adalékok Henszlmann Imre életrajzához. *Ars Hungarica*, 18. 1990. 1. 133–141.

„Apja sváb, anyja szerb, ő tehát magyar”. Írta a „Németországból »haza« menekült zsidó”. Kállai Ernő. 2000, 2. 1990. 11. 57–60.

Van Gogh-centenárium Amszterdamban. *Új Művészet*, 1. 1990. 2. 49–51.

Hegyi Lóránd: Utak az avantgárdból. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1990. [rec.] *Új Művészet*, 1. 1990. 2. 61–62.

A Henszlmann-kutatás története. *Ars Hungarica*, 18. 1990. 1. 39–45.

Henszlmann Imre irodalmi munkássága. Bibliográfia. *Ars Hungarica*, 18. 1990. 1. 143–164.

HENSZLMANN Imre: *Válogatott képzőművészeti írások*. Szerk. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1990. 475 p., 24 t.

Kié az Alap? *Élet és Irodalom*, 1990. június 1. 4.

A Majális festője közelről. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzai, visszaemlékezések. Sajtó alá rend. és bev. SZINYEI MERSE Anna. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. [rec.] *Holmi*, 2. 1990. 7. 840–843.

Megkésett recenzió két könyvről. Arnold Gehlen: *Kor-képek A modern festészet szociológiája és esztétikája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1987. Werner Hofmann: *A földi paradicsom*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987. [rec.] *Holmi*, 2. 1990. 3. 352–355.

A műkritikától a művészetfilozófiáig. *Rippl-Rónai vonzásában Tanulmányok, emlékezések*. Szerk. Laczkó András. Kaposvár, Városi Tanács, 1988. [1990!] 16–24.

**1991**

Folyóiratszemle. *Új Művészet*, 2. 1991. 1. 68–69.

„Magyarázatpróba” egy vita tanulságairól. *Új Művészet*, 2. 1991. 6. 65–67.

Száz éve született Ferenczy Béni és Ferenczy Noémi. Emlékezés Budapesten. *Új Művészet*, 2. 1991. 1. 61–62.

Szükség van-e országos tárlatra? *Új Művészet*, 2. 1991. 3. 92–93.

**1992**

Alap – Alapítvány. Magyar Alkotóművészeti Alapítvány. *Új Művészet*, 3. 1992. 9. 85–86.

Folyóiratszemle. *Új Művészet*, 3. 1992. 1. sz. 77–78; 6. sz. 86; 12. sz. 86.

Művészettörténeti bibliográfia 1984. Magyar és magyar vonatkozású publikációk. *Ars Hungarica*, 20. 1992. 2. 111–232 [társ-szerző: BARDOLY István].

A Papírgőzös utazása, avagy merre tart a Várfok Galéria. Czé-tényi János kiállítása. *Új Művészet*, 3. 1992. 1. 63.

### 1993

*Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése.* A kötet szövegeit gondozta, az előszót írta, a jegyzeteket és a névmutatót készítette: HÉVIZI Ottó és TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Lukács Archívum–T-Twins Kiadó, 1993. (Archívumi füzetek, 11.)

Egy „ragyogó paradigmaváltás” dokumentumai. Duchamp-ki-állítás Velencében. *Új Művészet*, 4. 1993. 10. 22–25.

Hol tart a Csontváry-kutatás? *Új Művészet*, 4. 1993. 7. 78–80.

A képzőművészet és a változások. *Magyar írók I. világtalálkozója. Keszthely–Kaposvári művészeti fórum.* Szerk. LACZKÓ András. Kaposvár, Berzsenyi Irodalmi és Művészeti Társaság, 1993. 136–140.

*Képzőművészeti irodalom Magyarországon a 19. század első felében.* Kandidátusi értekezés. Gépirat. Budapest, 1993. 235 p. – MTA Könyvtár és Információs Központ, ltsz. 16476

Művészettörténeti bibliográfia 1985. Magyar és magyar vonatkozású publikációk. *Ars Hungarica*, 21. 1993. 2. 245–385 [társ-szerző: BARDOLY István].

Néhány rövid megjegyzés Perneckzy Géza írásához. *Új Művészet*, 4. 1993. 8. 65.

Prágai tanulságok. *Új Művészet*, 4. 1993. 8. 18–19.

Ungartum und Europäertum im Werk von Kállai. *Acta Historiae Artium*, 36. 1993. 1–4. 212–215.

Vita Ferenczy István Mátyás-émlékmű tervéről. *Ars Hungarica*, 21. 1993. 2. 163–202.

The Young Lukács and the Fine Arts. *Hungarian Studies on György Lukács*, I. Eds. by László ILLÉS et al. Budapest, Akadémia Kiadó, 1993. 27–41.

### 1994

Bodonyi József művészettörténet-kritikája. *Ars Hungarica*, 22. 1994. 1. 179–183.

Élmény és teória. Adalékok Popper Leó művészetelméletének keletkezéstörténetéhez. *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus*

*Györgynek tanítványai.* Szerk. HÁV János. A szöveget gondozta és a bibliográfiát készítette: ERDÉLYI Ágnes–LAKATOS András. Budapest, Atlantisz, 1994. 415–442.

„A művészet útvesztője”. Benczúr a kritikák tükrében. *Új Művészet*, 5. 1994. 1. 16–17.

Művészettörténeti bibliográfia 1986. Magyar és magyar vonatkozású publikációk. *Ars Hungarica*, 22. 1994. 2. melléklet, 122 p. [társ-szerző: BARDOLY István].

A teljesség felidézése. György Péter: Az elsüllyedt sziget. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1992. (Dosszié) [rec.] Holmi, 6. 1994. 1. 149–152.

### 1995

Érték és értékrend. Sümegi György–Tóth Piroska: Idekint és odabent. Beszélgetések képzőművészetről. Békéscsaba, Tevan Kiadó, 1994. [rec.] *Új Művészet*, 6. 1995. 5. 73–76.

FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909–1916.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll.: TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1995. 622 p.

Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadástörténetéhez. I. 1905–1910. *Ars Hungarica*, 23. 1995. 1. 45–62.

„Képzőművészeti irodalom Magyarországon a 19. század első felében” című kandidátusi értekezésének vitája. [Tímár Árpád válasza az opponensi véleményekre] *Művészettörténeti Értesítő*, 44. 1995. 1–2. 161–163.

### 1996

Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Magyar Nemzeti Galéria, 1995. június–november. [rec.] *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 3–4. 310–312.

Derkovits-vita 1954–1956. *Derkovits Gyula centenárium 1994. Emlékezés. Szombathelyi Képtár, 1994. április 14.* Szerk. LŐRINCZ Zoltán. Szombathely, Szombathelyi Képtár, Szombathely, 1996. 37–51.

ELEK Artúr: *Művészek és műbarátok. Válogatott képzőművészeti írások.* Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót készítette: TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Intézet, 1996. 300 p.

*A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1896–1909.* Az anyagot gyűjtötte és a kötetet szerk. TÍMÁR Árpád. Előszó: KISHONTHY Zsolt. Miskolc, MissionArt Galéria, 1996. 493 p. (Dokumentumok a Nagybányai Művésztelep történetéből, 1. – Nagybánya könyvek, 7.)

Szinyei a századelő magyar művészeti irodalmában. *A Herman Ottó Múzeum Évkönyve*, 33–34. 1996. 575–580.

A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok. Szerk. Haris Andrea, Bardoly István. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. [rec.] *Műemlékvédelmi Szemle*, 6. 1996. 2. 81–84.

## 1997

Bohózat vagy bűncselekmény? Polemikus megjegyzések Radnóti Sándor könyvéhez. Radnóti Sándor: Hamisítás. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995. [rec.] *Művészettörténeti Értesítő*, 46. 1997. 3–4. 247–253.

A gótikus stílus kitüntetett helye Henszlmann Imre művészet-szemléletében. *Művészettörténeti Értesítő*, 46. 1997. 1–2. 110–112.

A nagybányaiak első, 1897-es kiállításának fogadtatása. *Művelődés*, 50. 1997. 1. 17–21.

## 1998

FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917–1930*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1998. 500 p.

A nagybányai festőkolónia 1901-es szatmári kiállításának tanulságai. *Nagybánya konferencia. Szombathelyi Képtár, 1997. február 27–28*. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1998. 15–26.

Schickedanz Albert (1846–1915). Ezredévi emlékművek múltnak és jövőnek. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban, 1996. *Műemlékvédelmi Szemle*, 8. 1998. 2. 217–219.

## 1999

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke 1. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1912–1925*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1999. 245 p.

*A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból*. Szerkesztette, bevezetést és az utószót írta, valamint a kronológiai vázlatot összeáll. MAROSI Ernő. A szövegeket gondozta és kommentálta: Tímár Árpád et al. [Budapest], Corvina Kiadó, 1999. 386 p. (Egyetemi könyvtár. A művésztörténetírás alapjai) benne: Pulszky Ferenc: A régi műemlékek befolyásáról az új művészetre. 1841. 18–29. [társ szerző: MAROSI Ernő] + Pulszky Ferenc: A múzeumokról. 1875. 53–65. [társ szerző: MAROSI Ernő] + Bodonyi József: A magyar művésztörténetírás új útjai? 1936. 265–282. + Fülep Lajos: A magyar művészettörténelem fóladata. 1951. 283–305.

*A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1910–1918*. Az anyagot gyűjtötte és a kötetet szerk. Tímár Árpád. Előszó: KISHONTHY Zsolt. Miskolc, MissionArt Galéria, 2000. 445 p. (Dokumentumok a Nagybányai Művésztelep történetéből, 3. – Nagybánya könyvek, 9.)

Rippl-Rónai József gyűjtemények kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1988. *Művészettörténeti Értesítő*, 48. 1999. 1–4. 194–198.

Új Csontváry-renezánsz? Lehel Ferenc: Csontváry. Szerk., vál. és a bevezetést írta: Miltényi Tibor. Budapest, Szellemkép Bt., 1998. (Szellemkép könyvek, 2.) [rec.] *Buksz*, 11. 1999. 1. 9–21.

## 2000

Forráskritikai problémák a Csontváry-kutatásban. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 1. 134–144.

Művészettörténeti Kutató Intézet. *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*, II. H–Ö. Főszerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2000. 858–859.

*Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet*. Budapest, MTA, 2000. 19 p. (A Magyar Tudományos Akadémia Kutatóintézetei, 29.)

## 2001

*Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter*. Szerk. Tímár Árpád et al. A bibliográfiát összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria–MissionArt Galéria, 2001. 483 p.

*Mattis Teutsch and Der Blaue Reiter*. Eds. Árpád Tímár et al. Bibliography comp. Árpád Tímár. Budapest, Hungarian National Gallery–MissionArt Gallery, 2001. 484 p.

A nagybányai művészek 1898-as művészetpedagógiai programja. + Réti István–Thorma Károly: A művészeti nevelésről. 1898. *Ars Hungarica*, 29. 2001. 1. 143–145, 146–154.

NÉMETH Lajos: *Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről*. Vál., szerk. a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. HORNYIK Sándor–Tímár Árpád. Utószó: KOVALOVSKY Márta. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001. 381 p.

## 2002

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írások / Gesammelte Werke 3. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1926–1937*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. Tímár Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2002. 266 p.

Kortárs művészet múzeumi gyűjteményekben 1988–1999. Szerk. Keszthelyi Ferencné, Pataki Gábor, Sümegi György. Budapest, Képző- és Iparművészeti Lektorátus, 2001. [rec.] *Magyar Iparművészet*, 2002. 3. 49–50.

A Nemzeti Szalon alapítása. Cikkek, híradások a korabeli sajtóban. *Ars Hungarica*, 30. 2002. 2. 411–428.

„Utazás sikere”. „Megtekintésre méltó” műalkotások Novák Dániel magyarországi útirajzaiban. In: *Détszy Mihály nyolcvanadik születésnapjára. Tanulmányok*. Szerk. BARDOLY István–HARIS Andrea. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2002. 561–583.

## 2003

[Beszélgetés Fülep Lajosról]. In: DIZSERI Eszter: *Fülep Lajos élete*. Budapest, Kálvin János Kiadó, 2003. 276–277, 281–282.

The Foundation of the National Salon. In: *Public Spaces of Modern Architecture in Budapest 2. Artists Studios and Exhibition Spaces*. Ed. Zsófia НЕМЕТН. Budapest, Ernst Múzeum, 2003. 193–198.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írárok / Gesammelte Werke 4. Schriften in deutscher Sprache 1926–1930*. Hg. von Monika WUCHER–Csilla MARKÓJA–Árpád TÍMÁR. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2003. 297 p.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írárok / Gesammelte Werke 8. Mednyánszky László, 1943. Cézanne és a XX. század konstruktív művészete, [1944]. Picasso, 1948*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2003. 199 p.

Mednyánszky László a magyar sajtóban 1876–1919. In: *Mednyánszky. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria 2003. október 14. – 2004. február 8.* Szerk. MARKÓJA Csilla. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. 2003. 56–70.

Sélection d'articles parus dans la presse hongroise au sujet des aspirations de la peinture française moderne 1863–1894. In: *Monet et ses amis. Catalogue*. Éd. Judit GESKÓ. Budapest, Edition Vince–Musée des Beaux-Arts, 2003. 33–41.

Szemelvények a modern francia festészeti törekvések magyarországi sajtóviszhangjából 1863–1894. In: *Monet és barátai. Kiállítási katalógus*. Szerk. GESKÓ Judit. Budapest, Vince Kiadó–Szépművészeti Múzeum, 2003. 33–41.

## 2004

Fülep Lajos historizmuskritikája. In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004. 525–531.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írárok / Gesammelte Werke 6. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1938–1944*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2004. 256 p.

Ladislav Mednyánszky in the Hungarian Press 1876–1919. In: *Mednyánszky. Slovak National Gallery*, 29. April–29. August 2004. Ed. by Csilla MARKÓJA. Bratislava, Slovak National Gallery, 2004. 62–79.

Ladislav Mednyánszky v uhorskej tlačí 1876–1919. In: *Mednyánszky. Slovenská národná galéria*, Bratislava, 29. April–29. August 2004. Zost. Csilla MARKÓJA. Bratislava, Slovenská národná galéria, 2004. 62–79.

Mednyánszky in der ungarischen Presse 1876–1919. In: *Mednyánszky. Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie 14. Oktober 2003–8. Februar 2004*. Hg. von Csilla MARKÓJA. Budapest, Ungarischen Nationalgalerie, 2004. 56–70.

Mednyánszky László élete és munkássága az egykorú magyarországi sajtóban, I. 1876–1888. *Ars Hungarica*, 32. 2004. 2. 379–404.

## 2005

Rippl-Rónai József pályakezdése az egykorú magyar sajtó tükrében. In: *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. ANDRÁS Edit. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005. 153–164.

## 2006

Farkas Zoltán (1880–1969). In: *„Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény, I.* Szerk. BARDOLY István–MARKÓJA Csilla. Enigma, 13. No. 47. 2006. 243–261.

Van Gogh művészetének fogadtatása Magyarországon. In: *Van Gogh Budapest. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban*. Szerk. GESKÓ Judit–GOSZTONYI Ferenc. Budapest, Vince Kiadó, 2006. 131–157.

„Iparművészetünk szecessziója”. A Műhely művészeti egyesület megalakulása és első kiállítása. *Ars Hungarica*, 34. 2006. 2. 391–406.

KÁLLAI Ernő: *Összegyűjtött írárok / Gesammelte Werke 5. Schriften in deutscher Sprache 1931–1937*. Hg. von Monika WUCHER–Csilla MARKÓJA–Árpád TÍMÁR. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2006. 243 p.

The Reception of Van Gogh's Art in Hungary. In: *Van Gogh in Budapest. Exhibition at the Museum of Fine Arts*. Ed. by Judit GESKÓ–Ferenc GOSZTONYI. Budapest, Vince Books, 2006. 130–157.

## 2007

A Magyar Művészet Műkereskedés nagyváradi kiállítása 1908-ban. In: *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. BEREZ Ágnes–L. MOLNÁR Mária–TATAI Erzsébet. Budapest, Praesens, 2007. 75–81.

## 2008

Beszélgetések Zádor Annával [1983, 1992]. *Zádor Anna*, 1. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 15. No. 54. 2008. 87–132, 133–170.

Beszélgetések Zádor Annával [1983]. *Zádor Anna*, 2. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 15. No. 55. 2008. 89–110, 143–162.

Beszélgetések Zádor Annával [1987, 1992]. *Zádor Anna*, 3. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 15. No. 57. 2008. 15–41, 83–92, 93–121.

A MIÉNK művészegyesület története a korabeli sajtóban, I. *Művészettörténeti Értesítő*, 57. 2008. 1. 47–82.

A MIÉNK művészegyesület története a korabeli sajtóban, II. *Művészettörténeti Értesítő*, 57. 2008. 2. 249–286.

[Önéletrajz.] *Napút*, 10. 2008. 10. 39–40.

## 2009

Beszélgetések Zádor Annával [1992]. *Zádor Anna*, 4. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 15. No. 58. 2009. 34–67, 68–95.

Gosztonyi Ferenc „A magyar művészettörténet-írás története (1875–1918). A »Pasteiner-tanszék« című doktori (PhD-) értekezésének vitája [opponensi vélemény]. *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 1. 171–173.

„A magyar művészet szabadságharca”. Fülep Lajos szellemi végrendelete. In: *Az olvasó. Írások Lakatos András tiszteletére*. Szerk. FOGARASSY Miklós. Budapest, Osiris Kiadó–Országos Széchényi Könyvtár, 2009. 140–151.

Néhány adat az Erzsébet téri Nemzeti Szalon építésének történetéhez. *Ars Hungarica*, 35. 2007 [2009]. 2. 391–410.

„Az utak elváltak”. A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóviasszhangja. *Szöveggyűjtemény*, I–III. 1901–1912. Gyűjtötte, válogatta, szerkesztette, a névmutatót készítette és bev. TÍMÁR Árpád. Budapest–Pécs, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Janus Pannonius Múzeum, 2009. I. 511 p., II. 516 p., III. 525 p.

## 2010

„Az ideiglenesség félreismerhetetlenül ki legyen fejezve”. Adalékok a pozsonyi Szent Márton-szobor történetéhez. In: *„Ez a világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. BUBRVÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat Kiadó, 2010. 647–658 [társszerző: BARDOLY István].

Magyarországi vagy magyar? Mi valósult meg Fülep Lajos akadémiai székfoglalójának programjából? *Marosi Ernő*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 16. No. 61. 2009 [2010]. 46–55.

## 2011

Csanak Dóra (1930–2010). *Holmi*, 23. 2011. 2. 281–282.

Egy apró korrekció Zádor Anna Pollack-monográfiájához. In: *„És az oszlopok tetején liliumok formáltattak vala” – Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára*. Szerk. TÓTH Áron. Budapest, CentrArt Egyesület, 2011. 191–194.

Fülep Lajos: Szemelvény Fülep Lajos művészetfilozófiai töredékeiből. Közreadja TÍMÁR Árpád. *Ars Hungarica*, 37. 2011. 2. 136–148.

Lukács György és a Nyolcak. *A Nyolcak helye*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 18. No. 69. 2011. 52–65.

Nemes Marcell a korabeli sajtóban. In: *El Grecótól Rippl-Rónaiig. Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő*. Szerk. NÉMETH István. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2011. 126–141.

Relle Pál és a Nyolcak. *A Nyolcak helye*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 18. No. 69. 2011. 84–93.

## 2012

„Az arckép festőjéről”. Fülep Lajos írása Tihanyi Lajosról. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 1. 104–117.

## 2014

„Aki nem hódolt előtte, az nem magyar”. A Tisza István-szobor pályázata és felavatása a korabeli sajtóban. *Népszabadság*, 2014. július 7. 15.

Bodonyi József két elfelejtett írása. [El Greco; Julius von Schlosser és a művészettörténet bécsi iskolája]. Közreadja: TÍMÁR Árpád–GOSZTONYI Ferenc. *Enigma*, 21. 2014. No. 80. 44–47.

Derkovits Gyula pályafutásának viasszhangja a korabeli magyar sajtóban. In: *Derkovits. A művész és kora*. Szerk. BAKOS Katalin–ZWICKL András. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2014. 106–121.

Elek Artúr bátorsága. *Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészkorszakban*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 21. 2014. No. 80. 48–55.

Fülep Lajos: Elek Artúr. Előadásvázlat, 1947. Közzéteszi: TÍMÁR Árpád. In: *Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészkorszakban*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 21. 2014. No. 80. 67–69.

Képcímek és képértelmezések. Megjegyzések néhány Csontváry festmény címváltozatához. *Jelenkor*, 57. 2014. 4. 433–441.

Kernstok Károly gyűjteményes kiállítása 1917-ben. *Művészettörténeti Értesítő*, 63. 2014. 1. 95–105.

Kis magyar emlékműtörténet. A Tisza-szobor fogadtatása a korabeli sajtóban (1927–1934). *Jelenkor*, 57. 2014. 7–8. 856–866.

Magyar művészek grafikai kiállítása Amerikában 1913–1914. A tárlat magyarországi sajtóvisszhangja. *Ars Hungarica*, 40. 2014. 2. 247–256.

„Néhány szép és artistikus tervezet”. Lakatos Artúr kiállítása elé. *Jelenkor*, 57. 2014. 1. 88–91.

Témák és módszerek. Szabó Júlia: Utak és tanulságok. Válogatott művészettörténeti tanulmányok és műkritikák. Vál. és szerk. Marosi Ernő. Budapest, Balassi Kiadó, 2014. [rec.] *Jelenkor*, 57. 2014. 12. 1335–1340.

## 2015

Köszöntő. *Enigma*, 21. No. 82. 2015. 169–170.

Művelődéstörténeti körkép – kapcsolati hálóra építve. Rockenbauer Zoltán: Apacs művészet. Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók, 1900–1919. Budapest, Noran Libro, 2014. [rec.] *Jelenkor*, 58. 2015. 4. 481–488.

## 2016

Kortársak a Galimberti házaspár művészetéről. *Művészettörténeti Értesítő*, 65. 2016. 2. 281–296.

Remekművek és kismesterek. Gellér Katalin: A magyar szimbolizmus. Budapest, Corvina Kiadó, 2016. [rec.] *Ars Hungarica*, 42. 2016. 4. 425–428.

## 2017

FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások IV. Cikkek, tanulmányok 1931–1950*. Szerk., a jegyzeteket és a névmutatót összeáll. TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2017. 513 p.

Interpretáció vagy legendagyártás. Megjegyzések Csontváry művészetének befogadás-történetéhez, II. 1911–1925. *Ars Hungarica*, 43. 2017. 2. 155–178.

FÜLEP Lajos: Esztétikai dolgok, I. A kéziratot kiolvasta és közlésre előkészítette: TÍMÁR Árpád. *Ars Hungarica*, 43. 2017. 2. 234–253.

Lehel Ferenc és a keresők. In: *Passuth Krisztina 80*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. *Enigma*, 24. No. 90. 2017. 47–52.

NÉMETH Lajos: „Szigetet és mentőövet!” Életinterjú 1986. Sajtó alá rend., jegyzetek: TÍMÁR Árpád et al. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet–MissionArt Galéria, 2017. 357 p.

Összeállította: Bardoly István





# arshungarica

43. ÉVFOLYAM 2017 | 3

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata





### Tanulmányok

Kovács Gergely

**Megjegyzések a füzéri római katolikus templom  
középkori *Arma Christi* falképéhez,  
valamint további töredékeihez**

269

Pócs Dániel

**Egy corvina története**

301

*Battista Spagnoli Mantovano: Parthenice Mariana*

(Pontosításokkal a Pierpont Morgan Library M496 és M497 jelzetű corvináinak provenienciájához)

Boncz Hajnalka

**Több mint másolat?**

355

*Waldstein János egykori várpalotai kastélyának mennyezetképe*

### Szemle

Nagy Eszter

**Corvina Augusta.**

**Die Handschriften des Königs Matthias Corvinus  
in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel**

369

Végh János

**Archaeologia és műtörténet.**

**Tanulmányok Rómer Flóris munkásságáról születésének 200. évfordulóján**

380



## Megjegyzések a füzéri római katolikus templom középkori *Arma Christi* falképéhez, valamint további töredékeihez

A füzéri vár, kiváltképp annak műemlékvédelmi szempontból méltatlan kiépítése jelentékenyen tűnő árnyékot vet a település római katolikus templomára (1. kép). Pedig az emlék középkori freskótöredékei komoly, ráadásul mind ez idáig alig vizsgált művészettörténeti kérdéseket vetnek fel.<sup>1</sup> Az 1990-es évek során feltárt, majd restaurált<sup>2</sup> falképek első és egyetlen feldolgozását a *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből* című kötet Lángi József által jegyzett tétele<sup>3</sup> jelenti. Így természetes, hogy a soron következő kérdéseink, megállapításaink is eme alapkutatáshoz kívánnak igazodni, az egyes, Lángi által – az adott területi és műfaji keretektől kifolyólag – nem vizsgált problémák megvilágításával.

A 14. század első felére datált freskónak csupán rendkívül szerény fragmentumai állnak rendelkezésünkre, a több szempontból a legrelevánsabb részleteknek minősíthető arcábrázolások pedig mindössze egyetlen esetben maradtak ránk. Mégis hisszük, hogy még e töredékes állapotában is érdemes foglalkozni az emlékekkel, főképp annak északi falával. Itt festették meg ugyanis a középkori Magyarország egyik legkorábbi, jelenleg is ismert *Arma Christi* ábrázolását. A következőkben tehát elsősorban erre a freskótöredékre koncentrálni – alapvetően ikonográfiai szempontú – vizsgálatunk.

Miután áttekintettük a képtípus európai kontextusát, a dolgozat három fő kérdésre keresi a választ. 1. A füzéri falkép ikonográfiai típusa honnan, milyen forrás-területről érkezhettek a középkori Magyar Királyságba? 2. Kik lehettek a közvetítők, mely társadalmi rétegekkel hozható összefüggésbe, avagy konkrétabban fogalmazva: kapcsolódik-e akár csak közvetett szállal is e megoldás a magyar királyi udvarhoz? 3. Végül pedig mi állapítható meg az emlékről a tágabb értelemben vett északkelet-magyarországi régió művészetföldrajzi kontextusán belül? A biztos források hiánya, valamint az emlék töredékessége következtében válaszaink természetszerűleg hipotetikus jellegűek.

### A település és a templom története

A Miskolctól 95 kilométerre, északkeletre fekvő Füzér Magyarország legészakibb települése. A község jelenleg Borsod-Abaúj-Zemplén megyében, az egykori Abaúj-Torna vármegye területén helyezkedik el. Mivel a település birtokosai, kegyurai a középkor folyamán minden bizonnyal azonosak voltak a váréival, így utóbbi történetétől elválaszthatatlan a templom története.<sup>4</sup>

1 Jelen tanulmány a PPKE BTK szervezésében 2017. június 16-án megrendezett *Muralia. Kutatások a középkori falfestészet köréből* című konferencián tartott előadásom bővített, szerkesztett változata. A szöveg megírása során nyújtott segítségéért: javaslataiért, korrekcióiért mindennekeltő Gaylhoffer-Kovács Gábornak tartozom köszönettel. Köszönöm továbbá Jékely Zsombornak, Lővei Pálnak és Szakács Béla Zsolt-nak az előadást követő vitában a témához intézett kérdéseit, hozzászólásait, melyek több ponton árnyalták, pontosították annak mondanivalóját.

2 TARBAV Anna Mária: *Füzér, r. k. templom belső középkori falképei. Restaurátori jelentés*. Budapest, 1998; PINTÉR Attila: *A füzéri r. k. templom hajójában található középkori falfestések feltárása, letisztítása és konzerválása*.

*Restaurálási dokumentáció*. Budakalász, 1999. Mindkét kéziratot lásd: Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, ÁMRK dokumentációk, 257. PINTÉR Attila: *A füzéri r. k. templom hajójában előkerült középkori freskótöredékek befejező restaurálása. Műleírás és költségvetés*. Budakalász, 2000. Uo. ÁMRK dokumentációk, 977; PINTÉR Attila: *Füzér, római katolikus templom. A falképek kutatása és restaurálása. Műemlékvédelmi Szemle*, 13. 2003. 2. sz. 31–33.

3 LÁNGI József: *Füzér. Római katolikus templom*. In: *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2009. 86–93.

4 LÁNGI 2009. (ld. 3. j.) 86.



1. A füzéri római katolikus templom délkelet felől  
(Szerző felvétele, 2017)

Magát a várat az Aba nemzetség egyik ága emelhetette a 13. század első felében, majd 1235 előtt királyi birtokba került.<sup>5</sup> A hozzá tartozó uradalom első említésével 1264-ben találkozunk, amikor is IV. Orbán pápa hiába szólította fel István herceget, hogy adja vissza az elkobzott birtokot Anna halicsi hercegnének és fiainak, akik Anna apjától, IV. Bélától kapták azt meg.<sup>6</sup> (Korábban Kompolt [Aba] nembéli vak Andronicus adta a birtokot II. Andrásnak, így lett a koronáé.) 1270 előtt IV. Béla megostromolta Füzér várát, ám Rosd nembéli Endre fia, Mihály megvédte azt István herceg számára, aki hálából – tizenegy faluból álló uradalmával együtt – neki adományozta, majd 1272-ben meg is erősítette birtokában Mihályt és testvérét, Demetert.<sup>7</sup> Véltetően ekkoriban, a 13. század utolsó harmadában épülhetett temploma. Füzért 1285-ben minden bizonnyal már Aba Amadé birtokolhatta.<sup>8</sup> 1320-ban viszont királyi birtok, s

mint ilyen, I. Károly adományozta *honorként*<sup>9</sup> hű emberének, az 1322 és 1327 között a nádori tisztet is betöltő Drugeth (I.) Fülöpnek. Bár hivatalosan utóbbi volt a vár ura, annak várnagyi teendőit valójában Lampert fia, Mihály (Drugeth-familiáris) láthatta el alvárnagyként,<sup>10</sup> akit kortársai az ugyanabban a tisztségében eltöltött hosszú időtartam okán „füzéri Mihályként” („*Mychael de Fyzer*”) emlegettek.<sup>11</sup> Kettejük közös működésének szemléletes példája az az esemény, melynek során Mihály – nyilván Drugeth (I.) Fülöp tudtával és beleegyezésével – megpróbálta peres úton megszerezni a lónyai uradalmat annak birtokosaitól, arra hivatkozva, hogy az eredendően Füzér várának tartozéka volt,<sup>12</sup> ám a kísérlet végül nem járt sikerrel. A helyi egyház papja 1332-ben tartozás fennmaradásával négy, 1334 első felében pedig tíz garast fizetett pápai tizedként.<sup>13</sup> 1340-től a füzéri vár alvárnagya Máté fia, Mátyás volt, aki ezt megelőzően (1322–1340) Drugeth Fülöp, valamint Drugeth Vilmos udvari *notarius*aként tevékenykedett.<sup>14</sup>

A Drugethek kizárólagos uralma azonban nem tartott sokáig e térségben: I. Károly, valamint Drugeth Vilmos nádor 1342-es halálát követően Łokietek Erzsébet anyakirályné és Szécsényi Tamás tárnokmester, abaúji ispán emberei szállták meg a környéket, majd 1343-tól a korábban Drugeth-birtokban lévő várak élére a király által kinevezett ún. „különispánokat” állítottak.<sup>15</sup> Sajnos éppen ebből a periódusból nem áll rendelkezésünkre biztos forrásadat a füzéri vár és a település viszonyait illetően. Előbbi egészen az Anjou-kor végéig királyi vár maradt az abaúji ispán honorbirtokaként.<sup>16</sup> E minőségében Zsigmond király adta zálogba Jolsvai Leustáknak 1388-ban háromezer aranyforintért, 1389-ben pedig a Perényiek terebesi ágának adományozta.<sup>17</sup> 1427-ben nyolc-nyolc portával Perényi Péter fiai, Miklós és János birtokolták a települést<sup>18</sup> és a várat, melyek kö-

5 SIMON Zoltán: A füzéri vár az újabb kutatások tükrében. *Castrum*, 1. 2005. 1. SZ. 47.

6 GVÖRFFY György: *Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza*, I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963. 82. A szakirodalomban valószínűleg a Györffy által közölt adat alapján terjedt el az 1264-es évszám a település első említésének dátumaként. *A kassai százéves egyházmegye történeti névtára és emlékkönyve*. I. Abaúji- és Sárosmegye. Szerk. VITÉZ A. Kassa, Kassai Egyházmegye, 1904. 89. szerint „A legrégebb hiteles följegyzés a füzéri várra vonatkozólag 1262-ből való, mely szerint V. István király [ekkor még István herceg – K. G.] a várat nővére fiainak, Ratiszláv, macsói bántól származó Mihály- és Bélának adományozta.”

7 GVÖRFFY 1963. (ld. 6. j.) 83.

8 ZSOLDOS Attila: *A Druget-tartomány története 1315–1342*. (Magyar Történelmi Emlékek, Értekezések.) Budapest, MTA BTK TI, 2017. 92.

9 ENGEL Pál: *Honor, vár, ispánság. Válogatott tanulmányok*. Budapest,

Osiris Kiadó, 2003. 129.

10 GVÖRFFY 1963. (ld. 6. j.) 83.

11 ZSOLDOS 2017. (ld. 8. j.) 117.

12 Uo. 92.

13 *Monumenta Vaticana Hungariae. I/1. Rationes collectorum pontificorum in Hungaria. Pápai tizedszedők számadásai 1281–1375*. Red. Ladislaus FEJÉRPATAKY. Budapest, Franklin-Társulat Nyomdája, 1887. 212, 353.

14 ZSOLDOS 2017. (ld. 8. j.) 142–143, 243.

15 ENGEL 2003. (ld. 9. j.) 130.

16 SIMON 2005. (ld. 5. j.) 47.

17 ENGEL Pál: *Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond korban (1387–1437)*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977. 112.

18 ENGEL Pál: *Kamarahaszná-összeírások 1427-ből*. (Új Történelmi Tár / Fontes Minores ad Historiam Hungariae Spectantes, 2.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. 45.

zül az előbbi ezt követően mintegy másfél évszázadon át a család tulajdonában maradtak. Utóbbi 1527-ben I. Ferdinánd (magyar király: 1526–1564) kezén volt.<sup>19</sup>

A helyi egyház és a templom szempontjából igazán fontos események a következő évszázadban történtek. Az egyházlátogatási jegyzőkönyv szerint Csepellényi György pálos szerzetes, valamint füzérvári plébános térítő tevékenységet végzett a térségben, „s Kálvin követői közül sokakat visszaszerzett a kath. egyháznak, sőt még más hét községet is megtérített”, amiért 1674. május 28-án az ellene felbőszült református vallásúak a falu közelében megölték. (2. kép) A füzéri templom közvetlenül Csepellényi halálát követően került a reformátusokhoz, akikről 1737-ben Dessewffy Ferenc foglalta vissza.<sup>20</sup> A 13. században épült, majd a középkor folyamán bővítésen, átépítésen átesett épület barokk stílusú átalakítására 1759-ben került sor,<sup>21</sup> míg a nyugati homlokzatát 1804-ben toronnyal is megtoldották. 1854-ben a templom egy tűzvész során komoly károkat szenvedett, melyek helyreállítása csupán a 19. század végén fejeződhetett be. 1875-ben az új, Szent István magyar királyt ábrázoló oltárát, 1877-ben pedig orgonáját is felszentelték. Az új tető, valamint a kórus megépítését magukban foglaló befejező munkálatok egészen 1895-ig eltartottak.<sup>22</sup> 1938-ban Petrasovszky Manó, görögkatolikus templomfestő javításokat eszközölt a falképeken, valamint megfestette a templom neobarokk mennyezetfreskóit. Az épületen az 1990-es évek során folytattak műemléki kutatásokat.

A templom – különösen a középkori falképeket érintő – újkori története meglehetősen homályos. A 18. századból, a református fennhatóság időszakából egyáltalán nem ismerünk forrásokat, ami két szempontból is problémát okoz. Egyrészt nem tudhatjuk biztosan, mikor meszelték le a freskókat. Csak feltételezhetjük, hogy – mivel égésnyomokat egyetlen ponton sem mutatnak – mindegyik az 1854-es tűzvész előtt került sor. A mérszreteg felhordása azonban ugyanúgy megtörténhetett az 1674–1737 közötti időszakban, mint az 1759-re datált barokk stílusú átépítés során. (Az általános református gyakorlatból következtetve talán az előbbi tűnik valószínűbbnek, ám a déli hajófal álló alakjait az utóbbi során a falba épített barokk ablakok vágták el.)



2. **Petrasovszky Manó:** Csepellényi György, pálos vértanút lefejezik a protestánsok, 1938  
Füzér, római katolikus templom, mennyezetfreskó  
(Szerző felvétele, 2017)

Másrészt az írott források, *canonica visitatiók* hiányában olyan dokumentum sem áll rendelkezésünkre, amely a ma már igencsak töredékes freskók eredeti, teljes állapotáról informálna bennünket. Feltétlenül meg kell említenünk viszont egy 2003-as régészeti feltárás során előkerült, 19. századi, latin nyelvű iratot, amely minden bizonnyal a templom barokkizálásának a leírását tartalmazza; restaurálása és paleográfiai feldolgozása azonban mind ez idáig nem történt meg.<sup>23</sup> A jövőben talán joggal várhatunk némi érdemi információt e forrás alapján a kérdésben.

## A falképek leírása, restaurálásuk bemutatása

A Szent István magyar király tiszteletére felszentelt római katolikus plébániatemplom<sup>24</sup> egyhajós, félköríves apszissal, annak északi oldalához csatlakozó téglalap alaprajzú sekrestyével és nyugati toronnyal ellátott, barokkizált épület, déli oldalán bélietes középkori kapuval. Utóbbi fölött egy befalazott, félköríves záródású, tölcserbélietes középkori résablakot is feltártak, a többi nyílás azonban egytől egyig újkori. A templombelsőben

19 A kassai százéves egyházmegye, I. 1904. (ld. 6. j.) 89. (A forrás szerint „1590-ben már Báthory István birtokában volt a vár”, ez a megállapítás ugyanakkor nem állja meg a helyét, lévén, hogy Báthory István, erdélyi fejedelem és lengyel király 1586-ban elhunyt.)

20 A kassai százéves egyházmegye, I. 1904. (ld. 6. j.) 90.

21 LÁNGI 2009. (ld. 3. j.) 86.

22 A kassai százéves egyházmegye, I. 1904. (ld. 6. j.) 90.

23 [http://www.fuzer.hu/magyar/oldalak/fuzeri\\_egyhaz\\_tortene-te/11/8/10/11/11/6/2](http://www.fuzer.hu/magyar/oldalak/fuzeri_egyhaz_tortene-te/11/8/10/11/11/6/2) (Letöltve: 2017. 09. 10.)

24 GENTHON István: Magyarország művészeti emlékei I. Duna–Tisza köze, Tiszántúl, Felsővidék. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1961. 99.





3. Füzér, római katolikus templom, az északi hajófal falképei, 14. század közepe  
(Szerző felvétele, 2017)

a hosszház első és második csehsüvegboltozatos boltszakaszának északi (3. kép), illetve déli falain maradtak ránk a középkori falképek töredékei.

A második boltszakasz déli falán egy nagyobb, összefüggő freskótöredék látható, melynek felső része a barokk ablak elhelyezése következtében pusztult el, középső része pedig úgyszintén hiányos. (A töredéktől balra egy további, kis méretű, értelmezhetetlen fragmentum jelenik meg, amely eredetileg ugyanennek a képmezőnek a részét képezte.) Alsó, illetve jobb oldali oldalszegélyét sötéttkék alapon vörös keretbe foglalt, szürke, okker és vörös elemekből álló, cikkcakk alakú tört szalagkeret kíséri. Kék alapját fehér pöttyök töltik ki, általában hármas csoportokra osztva. A képmező jobb alsó sarkában, az alsó és az oldalsó szegély találkozásánál fehér négyzetbe foglalt csillagmotívum látható. A keretet belső szegélye mentén végig egy sötéttkék, valamint egy fehér sáv kíséri, míg a megmaradt töredék mintegy kétharmad magasságában egy kettős, fehér, vízszintes sáv osztja két részre a képmezőt: alul homogén rózsaszín, felül sötéttkék felület alkotja a háttérét. Utóbbi nyilvánvalóan az eget kívánta érzékeltetni.

A képmező négy álló alakot, valamint egy nehezen értelmezhető tárgyat, talán trónust jelenít meg, négykaréjos ornamentikával díszített trónkárpittal (?) (4. kép). A három középső alak kisebb méretű, mint a képmező jobb szélén álló figura, továbbá ez utóbbinál magasabb-

ra is pozicionálták őket. Arca egyiküknek sem maradt meg, s felirat sem segíti az azonosításukat. Erősen stilizált, kissé nehézkes, már-már ismétlődő redőkben aláomló köpenyüket mindhárman ugyanúgy foghatták össze maguk előtt bal kezükkel. A középső alak szürke bélésű okker, a két szélső okker bélésű vörösesbarna köpenyt visel. Utóbbiak vörösesbarna drapériáit virágkelyhet formáló, fehér pöttyökből alkotott mustra borítja elszórtan, a 14. századi magyarországi falfestészetre – a cikkcakk alakú tört szalagkeret alkalmazásához hasonlóan – oly jellemző módon. Kiemelkedik hármas közül a jobb szélső, vörösesbarna köpenyt viselő alak. Egyrészt a bal karjára rálógó fehér sál- vagy kendőszerű viselettel, melynek alsó szegélyét vörös hullámvonalakkal díszítették. A figura kézfejének töredéke is megmaradt; ez alapján inkább egyszerűbb, elnagyoltabb, sematikusabb ábrázolásra következtethetünk. Fontos továbbá, hogy köpenyének elülső felületén egy ma már nehezen értelmezhető, utólagosan bekarcolt felirat is látható, amely az ADIM betűket foglalja magában.

E képmező jobb szélén egy, az eddigieknél nagyobb méretű, díszesebb viseletben megjelenített férfi szent álló alakja látható, akinek részben arcábrázolása is fennmaradt. (5. kép) A szent fekete sarut, valamint fehér tunikát visel, amelynek meglehetősen nehézkes redővetését, a drapéria belső ráncait egyszerű fekete vonalakkal érzékeltették, alsó szegélyén pedig vörös és



4. Álló szentek és Szent Miklós (?), 14. század közepe  
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

ezüstszínű, fekvő téglány alakú mezőkből, valamint szekko technikával felvitt pöttyökből álló, ékkő berakást imitáló díszítést helyeztek el. Ezzel minden tekintetben megegyező, függőleges ornemens került az okkerbélésű vörösesbarna kazula középső részére és annak nyakára, továbbá a szent jobb kezén viselt kesztyű alsó szegélyére. A kazula az eddig tapasztaltaknak megfelelően nehézkesen omló, szinte szimmetrikusan kidolgozott redővetést mutat. Vörösesbarna felületét elszórtan fehér színű, csillag alakú motívumokból álló mustra borítja. A szent feltűnően nagy kezein fehér kesztyűt visel; jobbát áldón emeli fel, míg baljában pásztorbot, illetve könyvet tart. Nyakát két félköríves szürke vonal modellálja, feje körül egyszerű, tagolatlan okker dicsfény jelenik meg. Frontálisan ábrázolt arcának töredéke a szabálytalan fűrtökben ábrázolt ősz haját és szakállát, bajuszát, ajak alatti szakállát, enyhén résnyire nyitott ajkait, valamint széles orrát őrizte meg. Kiemelkedő fontossággal bír a szent nyakának két oldalán aláhulló, fehér alapon vörös hálómintás, szegélyén rojtos „kendő”, amely a figura püspöki mivoltára utaló mitra részét képezi.

Mindezek alapján az eddigi irodalom „ismeretlen püspökszentként” írta le az alakot,<sup>25</sup> annak pontos identitását jelző attribútum hiányában teljes joggal. Vessünk azonban egy pillantást a körülötte elhelyezett feliratokra. A jobb lába alatt látható fekete, minuszkulás felirat a kifestés során került a felületre, mára azonban jószerivel olvashatatlan. Bal lába körül ezzel szemben egy utólagosan bekarcolt, ám kibetűzhető felirat jelenik meg, a



5. Szent Miklós (?), 14. század közepe  
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

következő szöveggel: „AN D 156 IT NICOLAUS BANO-CI”. (6. kép) Az eredetileg négy számjegyből álló dátum utolsó számjegye elveszett, így csak azt tudjuk biztosan kijelenteni, hogy az 1560-as évek során karcolta a falba a feliratot Bánóci Miklós. Amennyiben feltételezzük, hogy az északi fal esetében tapasztalt megoldáshoz hasonlóan, eredetileg a déli fal valamennyi figuráját is a feje felett elhelyezett korabeli felirat azonosította, úgy ez az attitűd utalhat arra is, hogy a felirat elhelyezője a közte és az ábrázolt szent közötti névazonosság miatt helyezte el épp az illető lábánál e betűket. Így legalább hipotetikusán megkísérelhetjük az ábrázolt alakot Szent Miklós myrai püspökkel (270–343)<sup>26</sup> azonosítani. Ezt

25 LÁNGI 2009. (ld. 3. j.) 87.

26 JACOBUS DA VORAGINE: *Legenda Aurea*. Válogatta, az előszót, a jegy-

zeteket és a mutatót írta MADAS Edit. Fordította DÉRI Balázs. Budapest, Helikon Kiadó, 1990. 16–20.



6. Bekarcolt felirat Szent Miklós (?) lábánál, 1560-as évek  
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

a feltételezést egy, a tágabb értelemben vett északkelet-magyarországi térségen belüli ikonográfiai párhuzam is megerősítheti. Hiszen az itt látottakkal egyező, korabeli felirat által azonosított Szent Miklós-ábrázolást jelenít meg a lónyai református templomnak a füzérivel nagyjából egykorúnak feltételezett falképe.<sup>27</sup> Szent Miklós ősz szakállú alakja<sup>28</sup> mindkét esetben a mitra oldalsó függőjével jelenik meg. Lónyán továbbá a könyvet is ugyanúgy tartja bal kezében, mint Füzéren. Egyértelműnek tűnik, hogy utóbbi esetben Szent Miklós bizonyos szempontból megkülönböztetett ábrázolást nyert a képmező többi, ma is látható figurájához képest. Az egyes alakok között megragadható különbségek, úgymint a fennmaradt kezek ábrázolásai esetében nyilvánvaló minőségi eltérések, a léptékbeli differencia, valamint a néhol egyszerűbb, másutt bonyolultabb, reprezentatívabb mustra alkalmazása egyértelműen kiemeli Szent Miklós személyét e ciklusból. A tartalmi megkülönböztetésen túl e megoldás pedig akár eltérő kezek munkájára is utalhat.

Elenyésző, drapériát ábrázoló freskórészlet maradt ránk a templom nyugati falán, a karzat mögött. A töredék alapján ez a kifestés egykorú lehet a többi, ma is látható falképpel. Egyebet viszont nem állapíthatunk meg róla.

Az első és a második boltszakasz északi falai két nagyobb, értelmezhető töredéket hordoznak. Ezek a falképek az együttes eredeti teljességében ikonográfiailag összekapcsolódtak. Az első boltszakasz északi falán, az újkori ablak körül három foltban maradt fent a középkori freskó. E falszakasz bal oldalán két fragmentum jelenik meg egymás alatt: a felső gyakorlatilag értelmezhetetlen, míg az alsó a déli fal álló alakjai kapcsán már leírt kék-rózsaszín háttérrel jeleníti meg. A harmadik töredék a *Keresztrefeszítést* ábrázolja, szintén a már ismert színösszetételű homogén háttér előtt. (7. kép) A megfeszített Krisztus jobbán Mária látható. E jelenetbe felülről a másodlagosan elhelyezett orgonakarzat, míg jobbról a barokk pilaszter vág bele. Utóbbi nyilvánvalóan a Krisztus balján álló Evangélista Szent János alakját takarja. A keresztnak csupán a függőleges szára, s annak is csak az alsó része maradt meg. Krisztus magasra húzza fel térdeit, felső és alsó lábszárai szinte derékszöveget zárnak be. Sárgásszürke ágyékkendőjét a Szent Miklós barna kazuláján látottak típusával megegyező, ám ezúttal fekete csillagokból álló mustra díszíti a kettős keretbe foglalt, vörös hullámvonalak között. A drapéria alsó szegélyét úgyszintén stilizált hullámvonalak kísérik, ezúttal fekete színben. Lábain és a drapérián kívül Krisztus felsőtestének, valamint jobb karjának a töredéke maradt meg. A Megváltó alakját vastag fekete kontúr kíséri, ezenfelül teljes testét fekete vonalak által reprezentált sebhelyek borítják. Felsőtestének izomzata és bordái a vonalas kidolgozás által egyszerű, de finom modellálásban részesültek.

Statikusabb, méltóságteljes alakjánál Mária figurája – ez töredékes állapotában is megállapítható – mozgalmasabb, drámaiabb, expresszívabb. Világoszöld tunikájának felső, vízszintes szegélyét a Szent Miklós esetében leírt, ékkő berakást imitáló ornams díszíti. Okker bélésű vörösesbarna köpenyének külső felületét virágkehelyszerű, négykaréjos motívumokból álló mustra borítja, míg a drapéria belső ráncait egyszerű, nehézkes, fekete vonalak érzékeltetik. A figura kidolgozásának legfontosabb sajátossága a kétségbeesés és a gyász mozzanata, amely jelentős expresszivitást kölcsönöz az ábrázolásnak. Ennek megfelelően Mária

27 JÉKELY Zsombor–LÁNGI József: Lónya. Református templom. In: *Falfestészeti emlékek* 2009. (ld. 3. j.) 186, 198; SZAKÁCS Béla Zsolt: Lónya, református templom. In: *Középkori templomok a Tiszától a Kárpátokig*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Területfejlesztési és Környezetgazdálkodási Ügynökség Nonprofit Kft., 2013. 272; SZAKÁCS Béla Zsolt: Ikonográfia és időrend. Falképek az Árpád- és Anjou-kor határán. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 207.

28 További, mind ez idáig „ismeretlen püspökszentként” azonosított,

s az itt felsorolt Szent Miklós-ábrázolásokhoz nagyon hasonló falkép maradt fent például Rakacszend református templomában, valamint a laskodi református templom déli falán, Szent Pál apostol képmása mellett. Ez utóbbi, a 15. század elejére datált freskóhoz lásd WEHLI Tünde: A templom falképei. In: *Laskod. Református templom*. (Tájak–Korok–Múzeumok Kiskönyvtára, 684.) Szerk. DERCSÉNYI Balázs. Budapest, TKM Egyesület, 2001. 12; JÉKELY Zsombor: Laskod. Református templom. In: *Falfestészeti emlékek* 2009. (ld. 3. j.) 138.



7. Keresztrefeszítés, 14. század közepe  
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

két kezét a feje fölé emelve kulcsolja össze, többnyire a *Levétel a keresztről*, a *Sírbátétel* vagy *Krisztus siratása* képein látható gesztusaként. A középkori magyarországi falfestészetben kevésbé gyakori megoldásnak szintén ismerjük egy, sem időben, sem földrajzilag nem túl távoli pandanját: a csécsi (Čečeňovce) református templomnak a 14. század első évtizedeire datált *Keresztrefeszítés* freskóján<sup>29</sup> Mária a füzéri alakhoz hasonló gesztussal és komponáltsággal<sup>30</sup> jelenik meg. (A kezeit a feje fölött összekulcsoló, drámaian gyászoló Mária-figura feltűnik

a Szent Kereszt tiszteletére felszentelt újvásári [Rybník] evangélikus templom<sup>31</sup> szentélyének keleti falán, valamint a gecelfalvi [Kocel'ovce] evangélikus templom<sup>32</sup> szentélyének a déli falán megfestett *Levétel a keresztről* falképen [15. század eleje] is, szintén a gömöri térségből. (8. kép) Gecelfalván ráadásul Mária mozdulata a *Sírbátétel* freskóján (9. kép) is visszatér.) A füzéri freskótöredék Máriától balra egy további, értelmezhetetlen részletet őriz, amely a kék háttér előtt bontakozik ki. Emellett említésre méltók a Krisztus alakja körül látható, utó-

29 Vlasta DVOŘÁKOVÁ–Josef KRÁSA–Karel STEJSKAL: *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Praha–Bratislava, Odeon, 1978. 91–92; WEHLI Tünde: Tematikai és ikonográfiai jelenségek. Képciklusok. Falfestészet. In: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*, I. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987. 190.

30 SZABÓ Tekla: Az erdélyi italo bizánci falképek ikonográfiai sajátosságai. A két leggyakoribb jelenet: az Angyali üdvözlés és Krisztus keresztrefeszítése. In: *Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben. Örökségvédelmi Konferencia*, Budapest, ELTE, 2008. Szerk. N. Kis Tímea. Budapest, ELTE BTK Művészettörténeti Intézeti Képviselet, 2009. 226. A szerző a „kétségbeesésében haját tépő” Szűz Mária, „a Kálvária-jeleneteken ritka” mozdulatának analógiájaként a firenzei Chiesi di Santo Stefano al Ponte táblaképét említi. Ehhez lásd Edward

B. GARRISON: *Italian romanesque panel painting. An illustrated index*. Florence, Leo S. Olschki, 1949. Lásd CD-ROM változatát: Edward B. GARRISON: *Italian romanesque panel painting. An illustrated index*. A New Edition on CD-ROM with Revised Bibliography and Iconclass. Produced in the Garrison Collection. Courtauld Institute of Art. University of London. Assisted by a Grant from The Samuel H. Kress Foundation. 1998. No. 463.

31 Milan TOGNER: *Stredoveká nástenná malba v Gemerí*. Bratislava, Tatran, 1989. 51–52, 183.

32 Mária PROKOPP: *Italian trecento influence on murals in East Central Europe particularly Hungary*. Transl. by Ágnes SIMON. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983. 92; TOGNER 1989. (ld. 31. j.) 24; PROKOPP Mária: *Középkori freskók Gömörben*. Somorja, Méry Ratio, 2007. 42–43. 39, 41. kép.



8. *Levétele a keresztről*, 15. század eleje  
Gecelfalva, evangélikus templom, a szentély déli fala, Gróh István akvarellmásolata (részlet), 1895  
Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ  
Tervtár, ltsz. FM 194



9. *Sírbatétel*, 15. század eleje (részlet)  
Gecelfalva, evangélikus templom, a szentély déli fala, Gróh István akvarellmásolata (részlet), 1895  
Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ  
Tervtár, ltsz. FM 195



10. *Arma Christi* és két azonosítatlan töredék, 14. század közepe  
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

lagosan bekarcolt feliratok. Több AD és HIC FUIT töredék mellett egy 1591-es évszám is kiolvasható. A HF (Hic Fuit – K. G.) PAULUS GORKEY pedig, a Keresztrefeszítés mellett, eredetileg a déli fal három középső álló alakja közül a jobb szélső drapériáján is jelen lehetett – a jelenleg is látható ORKEY ADIM felirattöredék alapján.

Ikonográfiai szempontból külön figyelmet érdemel a második boltszakasz északi falának töredéke. Az első boltszakasz falképe kapcsán említett másodlagos pilaszter itt is belevág a kompozícióba, ezúttal annak bal oldali végébe. E fragmentum három különálló, az együttes eredeti teljességén belül azonban feltehetőleg lazább ikonográfiai kapcsolatban álló ábrázolást hordoz. (10. kép) Balról az első keskeny, álló téglány alakú, kék háttérrel bíró mező vörösesbarna, értelmezhetetlen részletet foglal magában. Fölötte, rózsaszín háttér előtt, egy figura fekete sarut viselő, igencsak nagy méretű lábai, valamint egy ismeretlen szörnyalak töredéke látható. Ez utóbbi ikonográfiája így kevés olvasható részlet alapján, bármilyen egyéb információ hiányában meghatározhatatlan. A freskótöredék tartalmi

értelemben vett központi ábrázolása pedig a fordított L alakú képmezőben kibontakozó *Arma Christi*, amely a Krisztus-alak, jelen esetben *Imago Pietatis* körül a Passió eszközeit, szimbólumait sorakoztatja fel.

Az egybefüggő rózsaszín háttér előtt megjelenő ábrázolás alsó szakaszát balról egy fehér, okker és szürke elemekből álló tört szalagkeret, míg felső részét egyszerű vörös keret szegélyezi. Balról az első képmás: Szent Veronika kendője. Felülről VERONICA gótikus majuszkula feliratot hordoz, úgyszintén vörös keret határolja; erre „szögezték fel”, egyfajta trompe-l'œil hatást keltve, magát a kendőt. Utóbbit vastag fekete kontúr övezi. Redővetése, az eddig látottakkal analóg módon, inkább nehézkes; a drapéria belső ráncait szinte szimmetrikusan futó, egyenes, vöröses vonalakkal, illetve sárgás fényárnyékkal modellálták. Alsó szegélyének gyűrődését ebben az esetben is stilizált hullámvonal prezentálja. A kendő középpontjában nyert elhelyezést Krisztus Szent Arca fekete-fehér kontúrú, okker háttérű kereszt nimbusz által övezve. A szintúgy fekete-fehér kerettel bíró barna kereszt

felületének néhány pontján ékkőberakást imitáló, fekete, kör alakú motívumok jelennek meg. A Megváltónak a nyaka, illetve – bal szeme híján – arca, haja látható. A frontálisan ábrázolt, hosszúkas Krisztus-arc hegyes állban végződik. Barna haja zárt, tömött szerkezetű, és szinte egybeolvad a szintűgy félköríves csigákba rendeződő szakállal. Előbbinek egyes fürtjeit stilizált, fekete vonalakkal, utóbbiét apró bekarcolásokkal érzékeltették. Krisztus hajának és szakállának az ábrázolása minden tekintetben megegyezik a déli fal Szent Miklós alakjának ma is látható részletei esetében megfigyeltekkel. Ezen túlmenően az ajak alatti, kis méretű, háromszög alakú szakáll, az egyenes, hegyes végű bajusz, valamint a széles, markáns orr is rendkívüli hasonlóságokat mutat a két figura esetében. A Krisztus-arc kapcsán ki kell emelnünk a fehér szekkó vonalakban felvitt csúcspények alkalmazását, így az orr alatti kis félkörívet, a barna szemöldökök fölötti, továbbá a jobb szem alatti, két, ráncot imitáló, lefelé meghajló elágazásban végződő, záró ecsetvonást. A hosszúkas, elnyújtott szem a kissé befelé tekintő, fekete pupillával, valamint az arc szigorú frontálisával párosulva bizáncias benyomást kelt. A szemhéjat, annak hosszú alsó vonalával parallel, egy további vörös vonallal is kiemelték.

Szent Veronika kendőjétől jobbra haladva előbb az ecetes spongea háromkaréjos, barna alapon fekete pöttyökkel modellált ábrázolása, majd a felállított lándzsa és a létra töredéke látható. Utóbbinak hét foka, valamint az egyes fokok közötti lábnyomok részletei maradtak ránk. Míg a vörös keretnek a spongea fölötti szakaszán egy fehér minuszkulás felirat – mára már olvashatatlan – maradványai bontakoznak ki, mely eredetileg valamelyik Passió-eszközt, minden bizonnyal éppen az ecetes szivacsot azonosíthatta. A létra fölött további két *Arma Christi*-szimbólum nehezen értelmezhető, csekély töredéke látható. Csúpn feltételezhetjük, hogy az első a számos ábrázoláson megtalálható, többnyire a létra két tetszőleges foka között, avagy felette átvett kendő, míg a másik a három darab szög leegyszerűsített képmása lehet. A létra alsó része mellett azonban teljes biztonsággal állítható, hogy Krisztus levetett köpenyét jelenítették meg. A V alakú nyakkal ellátott, okkersárga ruhát vörös hálómintás dekorációval látták el. Fölötte, a kompozíció eredeti középpontjában látható annak tartalmi fókuszpontja, a nyitott koporsó ábrázolása. Szegélye okkersárga, rövidebb és hosszabb oldali felületei a legelőkelőbb

porfírsarkofágokat idéző, vörös követ imitáló festésűek, s a spongea formájával megegyező, háromkaréjos mustra által díszítettek. Az előoldal felületén utólagosan elhelyezett IK XC felirat olvasható. A rövidülés érzékeltetése nélkül, meglehetősen kezdetleges térbeliségben ábrázolt sarkofágból kiemelkedő, feltámadt Krisztusnak csúpn fekete belső vonalakkal modellált fehér drapériatöredéke maradt fenn. Az ábrázolás eredeti teljességében nyilván kelet felé folytatódhatott; a feltámadt Krisztust tehát a klasszikus kompozíciós sémának megfelelően vehették körül a Passió szimbólumai.

A falképek leírása során említést kell tenni azok restaurálásáról is, mert csak ennek ismeretében értékelhetjük reálisan az emlék művészettörténeti jelentőségét. Az *al secco* technikával<sup>33</sup> készült falképek feltárását, továbbá a szükséges mértékben történő azonnali restaurálásukat (szélezés, injektálás, leragasztás) 1998-ban Tarbay Anna Mária végezte el. Felszínre kerülésükkor e művek rossz állapotban voltak, bizonyos pontokon alig tapadtak a falhoz. Ezért a Pintér Attila által vezetett helyreállítás előbb az egyes részleteknek a cementes vakolatból való kiszabadítására, ezt követően pedig a plextollal és fehér cementtel való rögzítésükre, illetve hol üvegradírral, hol bronzkefével történő tisztításukra koncentrált.<sup>34</sup> Ezután kerülhetett sor a falképek esztétikai helyreállítására, az apróbb, egyértelműen azonosítható részletek kiegészítésére.<sup>35</sup>

Ennek a munkának a színvonaláról, a restaurátori beavatkozás mértékéről pontos képet kaphatunk az eddigiek során idézett festő-restaurátori dokumentációk részét képező fotódokumentációkból. A feltárás utáni (helyreállítás előtti) és a helyreállítás utáni állapotokat rögzítő felvételek összevetéséből kiderül, hogy a festő-restaurátori beavatkozás az emlék esztétikai kezelését, retusálását tekintve, összességében mértékletesen és szakszerűen járt el. Nagyobb volumenű, a kellő történeti forrásalapot nélkülöző kiegészítésre *nem került sor*. Némi kivételt képez ez alól a Szent Arc jobb szeme, illetve Szent Miklós áldó jobbja. Előbbi esetben a pupilla, utóbbi esetben a kéz fő vonalai nem, vagy csak rendkívül hiányosan maradtak ránk, így azok jelenlegi formájukban a restaurátori kiegészítés – igaz, az emlék művészettörténeti értékelését lényegesen nem befolyásoló – eredményei. Krisztus pupillája autentikusan illeszkedik a középkori ábrázolás alkotta vizuális környezetbe, a püspökszent jobbja ellenben némileg idegen, feltűnően mesterkéltséggel, túlzottan stilizált benyomást kelt. Egyértelműen szeren-

33 TARBAJ 1998. (ld. 2. j.)

34 PINTÉR 1999. (ld. 2. j.)

35 PINTÉR 2000. (ld. 2. j.)

cséesebb az utóbbi pásztorbotjának a felső részen tett, az ikonográfiai értelmezhetőséget támogató kiegészítése: a befelé csavarodó kurvatúra esetében a retus tónusbeli differenciája jelzi, hol húzódik a határ a középkor, valamint a műemlékvédelmi beavatkozás között.

A festő-restaurátori munkák legkomolyabb eredménye ugyanakkor a mészréteg alatt megmaradt hiteles középkori részletek feltárása és megtartása volt. A fotódokumentációknak a feltárás utáni állapotot rögzítő fényképei elárulják, hogy olyan részletek is épségben maradtak meg a mészréteg alatt, mint például a Szent Arc csücsfényei, a megfeszített Krisztus izomzatának és bordáinak vonalai, vagy épp az egyes drapériák redőit jelző belső vonalak. Nem is szólva a művek színezésének intenzitásáról; középkori falképek esetében meglehetősen ritka az olyan emlék, amelyik ilyen mértékben képes megőrizni koloritjának eredeti frissességét. Ám mindezek ellenére mégis érezni egyfajta túlzott stilizációt a falképek által nyújtott vizuális összképen. Ez minden bizonnyal a felpikkelt felületek kiegészítéséből és átfestéséből fakad, melyek következtében néhol túlzottan steril benyomást keltő, matt, a középkori freskók szolgáltatta, átfogó vizuális benyomástól első ránézésre is némileg eltérő képi felületek jöttek létre. Különösen a szalagkeretek vagy a déli hajófal álló alakjainak drapériái esetében ragadható meg némi mesterkéeltség az ábrázolásban, amely mindazonáltal inkább a befogadás alapvetően esztétikai élményét befolyásolja. A művészettörténeti értékelést kevésbé.

### *A falképek datálása, valamint a további 14. századi magyarországi Arma Christi-ábrázolások felsorolása*

A füzéri falképek fennmaradt töredékei jelenlegi állapotukban is a középkori művészet hiteles alkotásai. Látható részleteik alapján elfogadhatónak tűnik az eddigi kutatás értékelése, amely stíluskritikai alapon egy, a 14.

század első felére datálendő, provinciálisabb emlékként (erre utalnak többek közt a nehézkes redők és kezek, a tömört hajszerkezetek) azonosította az együtttest. Utóbbi jellegzetessége – továbbá a források hiánya – nagymértékben nehezíti e freskók pontosabb elhelyezését a szóban forgó tágabb perióduson belül. Ennek ellenére két tényező alapján mégis inkább azt feltételezhetjük, hogy az emlék a 14. század első felének későbbi periódusára, az 1350 körüli időszakra datálendő. Egyfelől ezt látszanak igazolni ikonográfiai összefüggései, feltételezett forrásai, amelyeket később részletesen megvizsgálunk. A másik támpontunkat e későbbi datálás tekintetében a gótikus majuszku-la-feliratok – elsősorban az olvasható VERONICA – betűtípusai szolgáltatták, melyek jellegzetes kialakítása, továbbá egyes részletformái (az áthúzott O, az R jobb-, illetve az A balszárlévelése) inkább az 1340–1350-es évektől jellemzőbbek. Tetszőlegesen kiválasztott analógiájukként említhető meg az adott korszakból Meskó veszprémi püspök pecsétjének,<sup>36</sup> valamint Óbuda város pecsétnyomójának a felirata.<sup>37</sup>

A füzéri római katolikus templom középkori festett dekorációja mindenképpen kiemelkedő művészettörténeti jelentőséggel bír, elsősorban *Arma Christi* freskója okán. Ezt az ikonográfiai témát a 14. századi magyarországi művészetben ugyanis igen ritkán alkalmazhatták. A füzéri falképen túl mindössze két biztos(abb)an datálható példája maradt ránk a szóban forgó időszakból: a *Magyar Anjou Legendárium* (1330–1340-es évek) miniatúrája (ma: New York, Morgan Library, M360. 13),<sup>38</sup> valamint Johannes Aquila 1392-es mártonhelyi (Martjanci) freskója.<sup>39</sup> (11. kép)

Meg kell említenünk továbbá a barcarozsnyói (Râșnov) evangélikus templom északi külső falán – a szentélyt a hajótól elválasztó diadalív vonalában – megfestett *Arma Christit*, (12. kép) amelyről azonban kevés érdemi információ áll rendelkezésünkre.<sup>40</sup> A templomra, annak középkori történetére vonatkozó első, s majdhogynem egyetlen okleveles forrásadat szerint a rozsnyói egyháznak 1384-ben volt plébánosa („Stephanus de Rosnaw ecclesie plebanus”).<sup>41</sup> A rossz állapotban

36 Meskó veszprémi püspök (1334–1344) pecsétje. In: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. Mikó Árpád–Takács Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 297–298. Kat. V-8. (Takács Imre).

37 Óbuda város pecsétnyomója. In: *Pannonia regia 1994* (ld. 36. j.) 298. Kat. V-9. (H. Kolba Judit)

38 SZAKÁCS Béla Zsolt: *A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei*. Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 70.

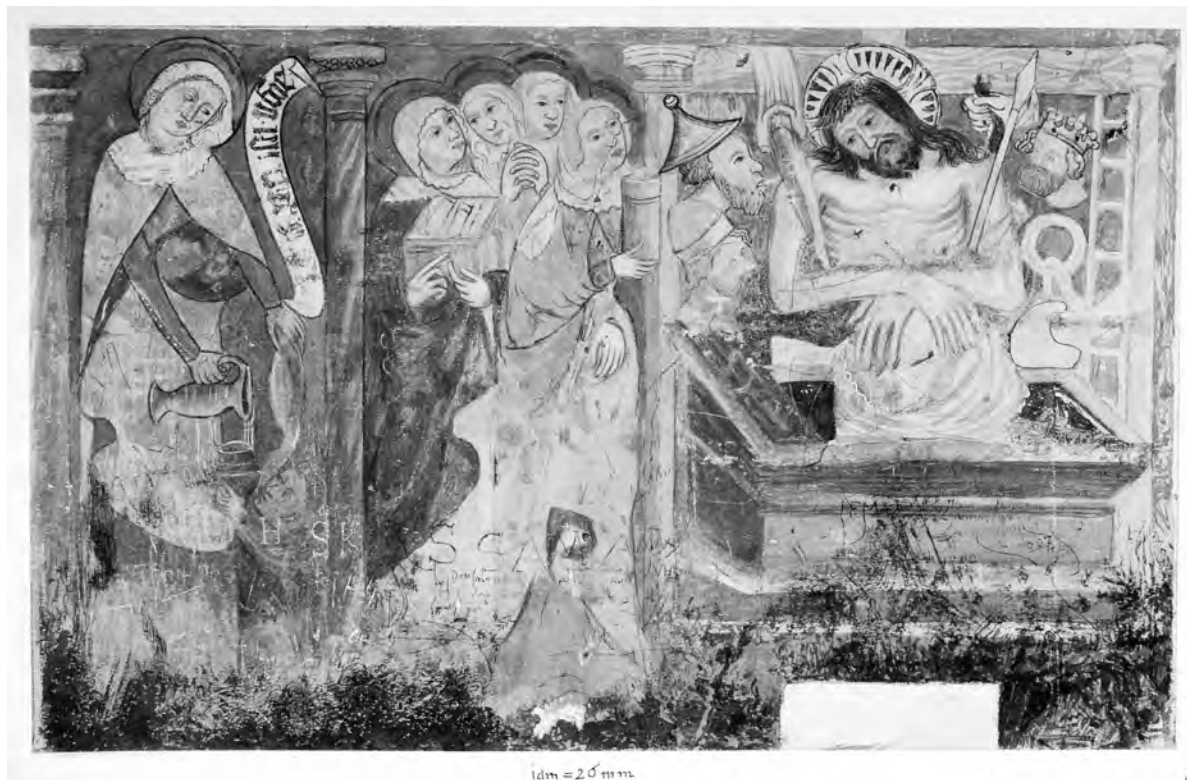
39 WEHLI Tünde: Ikonográfiai megjegyzések Johannes Aquila művei-

hez. In: *Johannes Aquila und die Wandmalerei des 14. Jahrhunderts / Johannes Aquila és a 14. századi falfestészet*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, 1989. 120; Janez BALAZIC: *Johannes Aquila*. In: *Gotik in Slowenien*. Ausstellungskatalog. Schriftleitung: Janez HÖFLER. Ljubljana, Narodna galerija, 1995. 233.

40 Köszönöm Gaylhoffer-Kovács Gábornak, hogy felhívta a figyelmem a barcarozsnyói falképre.

41 ENTZ Géza: *Erdély építészete a 14–16. században*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1996. 233.





11. Szent Erzsébet, női szentek és Arma Christi, 1392

Mártonhely, római katolikus templom, Gróh István akvarellmásolata (részlet), 1903

Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, Itsz. FM 379

lévő, nehezen olvasható, a szentélybelső freskóinál (1500) viszont biztosan korábban festett töredéket elnagyolt, rajzos stílusa alapján ennél az évszámnál akár korábbra is datálhatnánk. Ily módon talán joggal említhetjük a képtípus 14. századi hazai emlékei közt, ikonográfiai vizsgálata pedig némi támpontul szolgálhat a falkép pontosabb időbeli elhelyezéséhez. Szembeötlő ugyanis, hogy a kehely a többi Passió-szimbólumtól elkülönített, kiemelt pozícióban jelenik meg, közvetlenül az élő, egész alakos Krisztus figurájához kapcsolódva. A Megváltó jobb lába vagy oldalsebe mellett elhelyezett, több ízben az utóbbiból kiömlő vért felfogó kehely egyértelműen eucharisztikus hangsúlyt biztosít a képtípusnak. A kehelynek a szóban forgó ábrázoláson belüli önállósulása, valamint a – Passió-esz-

közök nélküli – eucharisztikus *Vir dolorum* kialakulása (jellegzetes közép-európai művészeti jelenségként) a 14. század közepére helyezendő. Az újabb ikonográfiai megoldás alapvető jellemzője, hogy esetében az élő, egész alakos Krisztus egyedül áll, az *Arma Christi* sorából kiemelt kelyhet pedig a jobbán helyezték el. A többi Passió-szimbólumot ezeken a képmásokon vagy teljesen mellőzték, vagy a háttérbe száműzték.<sup>42</sup> Úgy tűnik, a barcarozsnyói falkép a Krisztus szenvedéseinek az eszközei által kísért eucharisztikus *Vir dolorum* típusának feleltethető meg. Mivel ez utóbbi első emlékei a 14. század közepén tűnnek fel Csehországban, az említett 1384-es évszám irányadó lehet az erdélyi emlékre nézve, amelyet vélhetően a század végére datálhatunk. S noha biztos *terminus ante quem* nem áll

42 SALLAY Dóra: A budai Szent Zsigmond prépostság Fájdalmas Krisztus-szobrának ikonográfiája. *Budapest Régiségei*, 33. 1999. 124; SALLAY

Dóra: The Eucharistic Man of Sorrows in Late Medieval Art. *Annual of Medieval Studies at CEU*, 6. 2000. 49.

rendelkezésünkre e tekintetben, mégis említsük meg az eucharisztikus *Vir dolorum* kialakulásának „végpont-jaként” a kelyhet tartó *Fájdalmak Férfija* ritka típusát, amelynek hazai példája a budai Szent Zsigmond prépostságnak az 1420-as évek elejére keltezett szobra.<sup>43</sup> Az ikonográfiának a Passió-eszközök által kísért típusa – így a barcarozsnyói falkép is – minden bizonnyal ennél korábbra datálendő.

Mint láthatjuk, az általunk vizsgált füzéri emlék az egyik, ha nem a legkorábbi magyarországi *Arma Christi*-képmás. Ráadásul a kiforrott és önálló ikonográfiai típus európai történetében is viszonylag korainak tekinthető.

### Az Arma Christi-ikonográfia kialakulása

Az *Arma Christi*<sup>44</sup> részben bibliai, részben apokrif alapon nyugvó művészettörténeti fogalma nagyobb vonalakban Krisztus öt sebeit, valamint passiójának eszközeit, szimbólumait<sup>45</sup> foglalja magában. Mint fogalom és mint ikonográfiai típus korántsem homogén, hanem több évszázadon át fejlődött entitás, amely mind formailag, mind tartalmilag sokféle, különböző hangsúlyokkal rendelkező ábrázolásokban manifesztálódhat. A *Maiestas Domini*hez hasonlóan mindenekelőtt Krisztus visszatérésének a jelzéseként (*signa*), a feltámadás bizonyítékaként értelmezendő. Továbbá, mivel ábrázolt motívumai többnyire Passió-ereklyék voltak, a képtípusnak egyfajta bajelhárító, a bűn ellen védő „amulett-funkciót” is tulajdonítottak. A mi szempontunkból viszont a legfontosabb sajátossága a Passió-meditációban, az elmélyült vallásos szemlélődésben betöltött kulcsszerepében keresendő, hiszen a szenvedés eszközeinek képi ábrázolásai segítették a művek középkori befogadóit a Megváltó kínjainak átélésében.<sup>46</sup>

A füzéri falkép ikonográfiája kapcsán Lángi József azt emelte ki, hogy „A 11–12. századi bizánci festészetben gyakran jelentek meg a szenvedés eszközei *Utolsó ítélet* kompozíciókon, de a nyugati művészetben is gyorsan elterjed önálló ábrázolási típusa.”<sup>47</sup> Ez természetesen igaz. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy



12. *Arma Christi*, 14. század utolsó negyede  
Barcarozsnyó, evangélikus templom, északi külső homlokzat  
(Gaylhoffer-Kovács Gábor felvétele, 2016)

a Passió-eszközök különböző ikonográfiai kontextusban való ábrázolása a 11. század előtt is ismert volt, az *Utolsó ítélet*-ábrázolások közül pedig nem kizárólag a bizánci emlékeken jelent meg. A füzéri freskó kapcsán ráadásul az *Arma Christi* 1300 utáni, kiforrott, önálló ábrázolási típusa jelenti a legfontosabb művészettörténeti háttérrel számunkra.

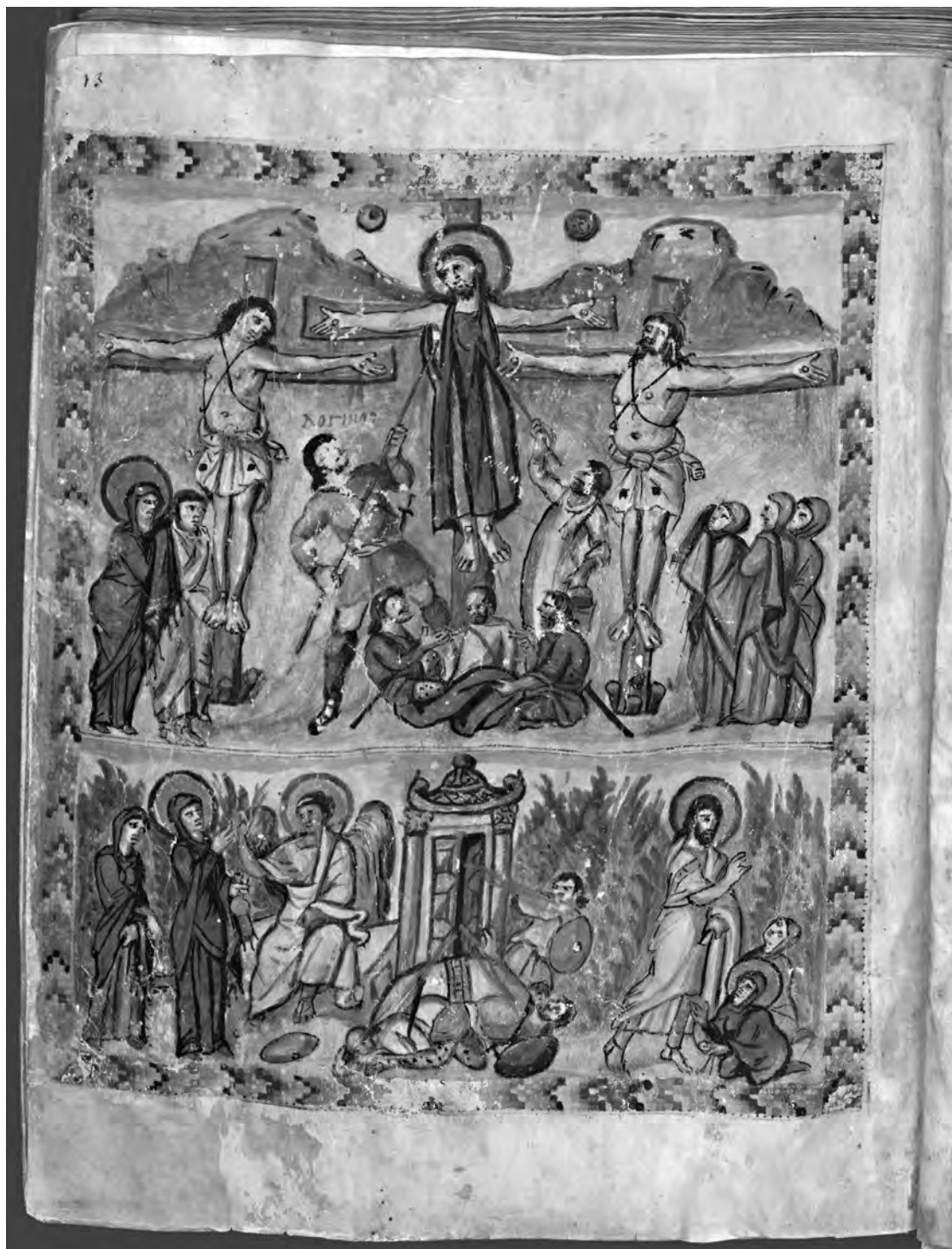
43 SALLAY 1999. (ld. 42. j.) 123–139.

44 Az *Arma Christi* ikonográfiai típusának legújabb, átfogó irodalma: *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*. Ed. by Lisa H. COOPER–Andrea DENNY-BROWN. London–New York, Ashgate, 2016, amely azonban nem tartalmaz vizsgálatunk szempontjából – vagyis a téma 14. századi történetére vonatkozó – új, speciális információt.

45 Mt 27, 27–50; Mk 15, 16–36; Lk 23, 33–36; Jn 19, 1–34.

46 J. J. M. TIMMERS: *Arma Christi*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I. Hg. von Engelbert KIRSCHBAUM. Rom–Freiburg im Breisgau–Basel–Wien, Verlag Herder, 1968. 183.

47 LÁNGI 2009. (ld. 3. j.) 88.



13. Rabbula Evangelistarium, Keresztrefeszítés, 586  
Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, ms. Plut. 1.56, fol. 13r

A Krisztus passiójához kapcsolódó ereklyék a Szent Kereszt megtalálásától (320–345) kezdve egészen a 15. századig folyamatosan kerültek elő, Konstantinápoly 1204-es elfoglalását követően pedig Európát is elárasztották.<sup>48</sup> Hatásuk hamar jelentkezett a művészetben is: a Passió-eszközök közül elsőként a rúdra (izsópszálra) erősített ecetes spongyát és a lándzsát ábrázolták széles körben. Ezek, például az 586-ban készült *Rabbula Evangelistarium* (ma: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56) *Keresztrefeszítés*-miniatúráján (fol. 13v)<sup>49</sup> – ahol egy további Passió-szimbólumként Krisztus levett köpenye is megjelenik az előtérben ülő katonák kezében –, (13. kép) vagy a *Sancta Sanctorum* ma a Vatikánban őrzött ereklyetartójának a fedelén megfestett Kálvária<sup>50</sup> esetében még pusztán narratív eszközök, melyek a cselekmény elbeszélését szolgálják. A ravennai Chiesa di San Michele in Afrisco diadalívének 6. századi mozaikján (ma: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum,) viszont már más a helyzet: a frontálisan trónoló Maestas-Krisztus két oldalán felsorakozó harsonás angyalok közül a két belső tartja a lándzsát és a spongyát.<sup>51</sup> (14. kép) Ebben az esetben már nem a narratív kontextusban megjelenő, a cselekvést szolgáló eszközökről van szó, hanem, akárcsak a füzéri falképen, szimbólumokról, Krisztusnak a halál felett aratott győzelmének a jelképeiről, a feltámadás tényét hangsúlyozó fegyverekről.

A 11. századtól a Passió-eszközök az *Utolsó ítélet* ábrázolásainak is szerves részeivé váltak. Krisztus jelvényének új formája többek közt a bizánci *hetoimasia*-ábrázolásokon jelentkezett: a könyv központi motívuma körül néhány Passió-eszköz kapott helyet a feltámadás bizonyítékának jeléül.<sup>52</sup> A szenvedéstörténet képi

reprezentánsaival kombinált *Utolsó ítélet* ugyanakkor nyugaton is szinte valamennyi műfajban igen hamar elterjedt. Egy 12. századi példaként a római San Giovanni a Porta Latina nyugati falának freskóját említjük meg,<sup>53</sup> amelyen a Maestas-Krisztust körülvevő angyalok a lándzsát, a spongyát és a négy szöget<sup>54</sup> hordozzák. A Passió-szimbólumok a 13. század folyamán is végig szerepet kaptak az *eszkatologikus* ikonográfiai ábrázolásokon. Jó példa erre a római SS. Quattro Coronati nyugati falának 1250 körülre datált (a kápolnát 1246-ban szentelték fel) falképe.<sup>55</sup>

Abban, hogy 1300 körül az *Arma Christi* önálló ikonográfiai típusként, *Andachtsbild*ként, pontosabban különböző *Andachtsbilder* szerves részeként jelenhetett meg, kulcsszerepet játszott a már említett harmadik funkciója: a Krisztus szenvedéseivel való azonosulás. A Passió-meditáció a középkori vallásosság jellemző megnyilvánulása volt. Már Jeruzsálemi Szent Cirill<sup>56</sup> (313 körül–387) is azt javasolta, hogy a Megváltó szenvedéseinek tematikáját bemutató képi ábrázolások előtt, azok szimbolikus tartalma miatt meditálni kell. A *kompassió* alapjáról, vagyis a szenvedéstörténet intenzív újraéléséből fakadó megváltásról értekezett Clairvaux-i Szent Bernát (1090–1153), valamint az elmélkedései alapján kidolgozott *Meditationes Vitae Christi*.<sup>57</sup> A 14. század folyamán, több gazdagon illusztrált kódex formájában kiadott mű nyíltan felteszi a kérdést: „Mi olyan hatásos a lelkiismeret sebeinek ápolásában és az elme fényességének megtisztításában, mint a folyamatos elmélkedés Krisztus sebein?”,<sup>58</sup> továbbá hangsúlyozza, hogy „az egyszerű léleknek mindenekelőtt Krisztus *emberi mivoltán* [kiemelés – K. G.] tanácsos kezdenie az elmélkedést”.<sup>59</sup>

48 Rudolf BERLINER: *Arma Christi. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 6. 1956. 37–38.

49 André GRABAR: *Christian iconography. A study of its origins*. (Bollingen Series, 30, no. 10.) New York, Princeton University Press, 1967. 90–91.

50 BERLINER 1956. (ld. 48. j.) 39.

51 TIMMERS 1968. (ld. 46. j.) 184.

52 Gabriel MILLET: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> siècles*. Paris, Éditions de Boccard, 1960. 484, 488; Gertrud SCHILLER: *Ikonographie der christlichen Kunst*, III. *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*. Gutersloh, Gutersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1971. 202.

53 Otto DEMUS: *Romanesque Mural Painting*. London, Thames and Hudson, 1970. 85; Charles Reginald DODWELL: *The Pictorial Arts of the West 800–1200*. London–New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1993. 161.

54 Noha Krisztus két kezét és két lábát megfeszítésekor összesen négy darab szöggel ütötték át, az *Arma Christi* ábrázolásain, ha nem is kizárólagos érvényű, de gyakoribb a három darab szög megjelenítése. Ebben az esetben nem ragaszkodtak annyira a számszerű pontossághoz, mivel fontosabb volt a szimbolikus

tartalom. Ehhez lásd BERLINER 1956. (ld. 48. j.) 42. Megjegyzendő azonban, hogy a 13. század elejétől fogva jellemzőnek tűnő megoldás szerint a *Keresztrefeszítés* képmásain is három szög tartja Krisztust, továbbá Svédországi Brigittának az új *corpus* leíró látomásában is három szög jelenik meg. Lásd WEHLI Tünde: *Tematikai és ikonográfiai jelenségek. A misztikus témakör. In: Magyarországi művészet 1987*. (ld. 29. j.) 200. Amennyiben helyesen értelmezzük a meglévő részleteket, és a füzéri *Arma Christi*-töredéken, a létrától jobbra, a nyitott koporsó fölött valóban Krisztus keresztségének a szögeit ábrázolták, úgy itt is három darabot jelenítettek meg.

55 TIMMERS 1968. (ld. 46. j.) 185; DEMUS 1970. (ld. 53. j.) 86, 305; John WHITE: *Art and Architecture in Italy 1250–1400*. London–New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1993. 156–157.

56 Adalbert HAMMAN: *Die Kirchenväter. Kleine Einführung in Leben und Werk*. Freiburg im Breisgau, Verlag Herder, 1967. 83.

57 *A középkori művészet történetének olvasókönyve*. Szerk. MAROSI Ernő–TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi Kiadó, 1997. 176–180.

58 *A középkori művészet olvasókönyve 1997*. (ld. 57. j.) 180.

59 Uo. 176.



14. *Maiestas Domini*, 545–546

Ravenna, Chiesa di San Michele in Africisco, diadalív, részlet

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum (©Wikimedia Commons; Miguel Hermoso Cuesta felvétele, 2014)

Krisztus szenvedéseinek a megváltás ígétét hordozó belső újraélése a laikusok számára bizonyára egyszerűbb volt képi ábrázolások, kiváltképp a vizuális hangsúlyt mind inkább a naturalisztikusabb részletek irányába eltoló művek szemlélése által. Az olyan szimbolikus tárgyak, mint a kalapács, amellyel az ugyancsak szimbolikus szöveget verték be a Megváltó testébe, valószínűleg a fizikai fájdalom, rajta keresztül pedig az együttérzés, a részvét asszociatív érzését keltették a hívekben. Ezek a szimbolikus tárgyak egyszersmind hétköznapiak, mindenki számára ismertek, így képe-

sek közel hozni a nézőhöz a kép tartalmát, kézzel foghatóvá, személyessé tenni azt számára.<sup>60</sup> Ily módon a Passió-eszközök, illetve azok ábrázolásai *spirituális összeköttetést*<sup>61</sup> teremtettek a képek befogadói és Krisztus szenvedései között. Az *Arma Christine* a korábbi évszázadok során alkalmazott megoldása ennek következtében alakult át önálló ikonográfiai típussá a 14. század elején. A képmező kompozíciós és tartalmi középpontjában egy nagy méretű *Andachtsbild*, általában *Vir dolorum* vagy *Imago Pietatis* jelenik meg. De gyakoriak ezen a ponton az egyes Passió-témák is (például

<sup>60</sup> Megemlítené a *Feiertagschristus* (ún. „Vasárnapi Krisztus”) ikonográfia, amely a 14. század közepén jelent meg, és tartalmi, illetve kompozíciós szempontból egyértelműen a hétköznapi használati tárgyak által közvetített tartalom útján halad tovább. Ehhez lásd Robert WILDHABER: *Feiertagschristus*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II. Hg. von Engelbert KIRSCHBAUM. Rom–Freiburg im

Breisgau–Basel–Wien, Verlag Herder, 1970. 20–21; Oskar MOSER: *Der „Feiertagschristus“ als Mahnbild und Quelle der Sachforschung. Zu zwei neuen Funden mittelalterlicher Fresken in Kärnten. Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 93. 1990. 331–371.

<sup>61</sup> BERLINER 1956. (ld. 48. j.) 45.

Keresztrefeszítés, Ostorozás, Levétel a Keresztről), továbbá olyan művet is ismerünk, melynek központjába Mária került, illetve olyat is, amelyen az *Arma Christi* a Szent Kereszt tiszteletét szolgálja, s a figurák nélküli képmező centrumába az üres keresztet helyezték.<sup>62</sup> Ezek köré az ábrázolások köré kerültek, több ízben a teljes felületet kitöltve, egyfajta keretként az azonos méretű, szimbólumokként funkcionáló Passió-eszközök. A tömör, metaforikus képi ábrázolásokon belül e szimbólumok szinte már olvashatóvá, szavak sorozatává válnak. A pontosabban szerkesztett, kötöttebb képi rendszerek talán ellentmondtak volna a művektől elvárt pszichológiai hatásnak. A kép ez esetben egyetlen középpont, nincsen eleje és nincsen vége. Ehelyett a hívek (nap mint nap megismételt) meditációjának a támogatását várták el tőle. A krisztusi szenvedéstörténet jelvényei ennek megfelelően szabadon terjeszthetők a kompozíció formai és tartalmi középpontja körül, hogy a befogadó képzeletét segítsék.<sup>63</sup>

Az *Arma Christi* *Andachtsbild*ként megjelenő ikonográfiai típusának alkalmazása a 14. század folyamán egyre népszerűbbé vált. Mi sem bizonyítja mindezt jobban, mint hogy VI. Ince pápa 1353-ban engedélyezte a *De Armis Christi* ünnepét Csehországban, valamint a Német-római Birodalom területén.<sup>64</sup>

## A közép-európai Arma Christik

Az *Arma Christi* önálló, kiforrott ikonográfiája 1300 körül az Alpoktól északra, tágabb értelemben tehát a középkori Magyar Királyság régiójának számító térségben vált különösen elterjedtté. Ehhez képest a 14. századi ma-

gyar művészet emlékanyagában négy, egymástól igen csak távol eső, eltérő típusú emléket ismerjük csupán.

A 14. században számos *Arma Christi* falképpel találkozunk Alsó-Ausztriában, a Duna menti régióban. Közülük<sup>65</sup> minden bizonnyal a spitzzi Erlahof kápolnájában (felszentelés: 1309. január 30.) található, 1310 körülre datált freskó<sup>66</sup> a legkorábbi, amely az emeleti csarnoktérben, a barokk portáltól jobbra, a *Keresztrefeszítés* mellett elhelyezett önálló ábrázolásként jelenik meg. Középpontjában vélhetőleg egy egész alakos *Imago Pietatis* állhatott, körülötte a Passió Füzéren is látható attribútumaival, így a lándzsa töredékével, a rúdra erősített spongyával, a három szeggel, a létrával, valamint – az alfa és az ómega betűi között – Szent Veronika kendőjével. A felsoroltakon túl Spitzzen a töviskorona, a tör, egy további spongya, a kalapács, az ostor, az oszlop, körülötte a kötél, illetve a fáklya ábrázolásaival is találkozunk.

Az eddigi kutatás a spitzzi falképet a vele egykorú cseh emlékekkel: elsősorban a pruhonicei Mária születése-templom 1330 körüli freskójával,<sup>67</sup> továbbá az ún. *Kunigunda Passiónlénak* (ma: Prága, Univerzitní knihovna, A 17) az előbbi mű előzményeként számontartott miniatúrájával<sup>68</sup> (fol. 10r) (15. kép) hozta összefüggésbe. Utóbbi kapcsán megjegyzendő, hogy Kunigunda, a prágai Szent György-kolostor apátnője, akinek a kódexet 1313-ban lemásolták, II. Ottokár cseh király és Kunigunda (Kinga) lánya volt. Anyja IV. Béla magyar király lányának, Annának, valamint III. Rótyisláv (Ratiszláv) halicsi fejedelemnek, illetve macsói bánnak a gyermeke volt.<sup>69</sup> Ennél is fontosabb viszont, hogy a kódex, melynek díszítésén még 1321-ben is dolgoztak, egy másik *Arma Christit* is tartalmaz: a Szent Kereszt tiszteletét szolgáló képen a Passió-szimbólumokat az üres kereszt körül helyezték el.<sup>70</sup>

62 Robert SUCKALE: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. Stadel-Jahrbuch*, N. F. 6. 1978. 185.

63 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 186–187.

64 TIMMERS 1968. (ld. 46. j.) 184.

65 Például Langenlois Szent Lőrinc tiszteletére felszentelt plébánia-templomának a 14. század második felére datált freskótöredékén a tör, a spongya és a fáklya is megjelenik a Passió-eszközök közül. A seiseneggi kastélykápolna (titulus: Alexandriai Szent Katalin) szentélyében egy a 14. század közepén festett *Keresztrefeszítés* falképen kapott helyet egyebek mellett a lándzsa, a létra – fókai között a lábnyomokkal – és az oszlop a törzse köré csavart kötéllel.

66 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 181–182; Elga LANC: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, I. Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1983. 286–287.

67 Zuzana VŠETĚČKOVÁ–Hana HLAVÁČKOVÁ–Jaroslava KROUPOVÁ–Pavel KROUPA–Marcela STRÁNSKÁ: *Středověká nástěnná malba ve*

*středních Čechách. Rozšířené Vydání*. Praha, Lepton studio–Národní památkový ústav, 2011. 245–246. A korszak további, az idézett forrás által is említett csehországi *Arma Christi* falképei: Brandýs nad Labem, Jindřichův Hradec stb. A későbbi emlékek közül külön kiemelendő Morašice Szent Péter és Pál-kolostorának 1393-as *Arma Christi* falképe. Ehhez lásd Karel STEJSKAL: *Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století. Umění*, 8. 1960. 142–143.

68 Emma URBÁNKOVÁ–Karel STEJSKAL: *Passionál Přemyslovny Kunhuty. Passionale abbatissae Cunegundis*. Praha, Odeon, 1975; SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 181–182; MAROSI Ernő: *A középkor művészete II. 1250–1500*. Budapest, Corvina Kiadó, 1997. 118.

69 A füzéri vár legkorábbi (1262), az eddigi irodalom által azonban hivatkozás nélkül hagyott említése szerint István herceg a várat nővére, Anna, valamint férje, Ratiszláv két fiának adományozta (ld. 6. j.). A füzéri falkép ikonográfiájára vonatkozó következtetést ebből az adatból ugyanakkor nem vonhatunk le.

70 BERLINER 1958. (ld. 48. j.) 52.



A képmező középpontjában a *Vir dolorum*ot elhelyező két cseh emlék legfőbb jelentősége számunkra abban áll, hogy ugyanazt a kompozíciós alaptípust hordozzák, mint a *Magyar Anjou Legendárium* már említett – igaz, kevesebb Passió-szimbólumot felvonultató – miniatúrája:<sup>71</sup> a feltámadt Krisztus a kereszttől előtt jelenik meg, általában még odaszegezett lábakkal, de már eloldozott kezekkel. A részletek szintjén azonban több ponton alapvető különbségek mutatkoznak a három ábrázolás esetében. A prűhonicei falképen, valamint a *Legendárium* miniatúráján nyitott szemű Krisztus jelenik meg, felsőteste előtt kereszttbe tett kezekkel. Ezzel szemben a *Kunigunda Passionálé* képmása a halott, csukott szemű Krisztust reprezentálja, élettelenül oldalra hajtott fejjel. A két könyvfestészeti emlék megegyezik egymással a tekintetben, hogy a Megváltót egyaránt sebes testtel ábrázolják. A kezek és a lábak két-két sebe mindkét esetben látható. A *Kunigunda Passionálé* miniatúráján ugyanakkor a lábak még a kereszthez vannak rögzítve, a szögek viszont nem láthatóak – a három darab szög az *Arma Christi*-szimbólumok között kapott helyet –, míg a *Legendárium* ábrázolásán már a lábak is szabadok, Krisztus a kereszttől áll, a négy szög pedig a kereszttől vízszintes szárába verve látható. A prűhonicei falképen ezzel szemben nem jelennek meg szögek a Passió-eszközök között, mivel kettő közülük még a Megváltó lábait rögzíti a kereszthez, további kettő pedig a kezek helyén, a vízszintes keresztszárakba verve ábrázoltatott. Krisztus testét ebben az esetben nem borítják sebek, továbbá kezeinek és lábainak sebei, illetve az oldalseb sem látszanak.

E három emléken néhány, a Spitzten látottakhoz képest új Passió-eszköz is megjelenik, például Krisztus levetett köpenye, a három dobókocka, a vödör, a kehely, a fogó stb. A létra egyes fokai között kizárólag Prűhoniceben jelentkezők a lábnyomok. A tárgyi eszközökön túl ráadásul mind az alsó-ausztriai, mind a csehországi műveken megjelennek a Passió egyes eseményeinek, jeleneteinek rövidített, szimbolikus ábrázolásai is: Spitzten Júdás csókja, a *Kunigunda Passionálé* miniatúráján *Krisztus az Olajfák hegyén*. Ez utóbbit kivéve valameny-

nyi képen szerepet kapott a csúcsos sípkás, Krisztust leköpő arc profilja, a megszügyenítés reprezentánsaként. Mindez még inkább arra enged következtetni, hogy a maga tömör, metaforikus elbeszélési módjával ez az ikonográfiai típus valójában a szenvedéstörténet egészét kívánta megjeleníteni, minek következtében a hívek még inkább képessé váltak az általa közvetített tartalom befogadására.

Az eddig tárgyalt *Andachtsbilder*, melyek Krisztus egész alakos ábrázolását a képmező középpontjában jelenítik meg, a *Keresztrefeszítés* ikonográfiai típusához állnak a legközelebb. A Krisztus figurája köré rendeződő 14. századi, közép- és nyugat-európai *Arma Christi*knek azonban egy másik típusuk is ismert, melynek talán leg-szemléletesebb példája a judenburgi Magdalenenkirche kórusának szentségháza fölél, egy ferences mester által vélhetően 1370 körül festett falkép.<sup>72</sup> Középpontjában az eddigiekhez képest közelebbi nézőpontból ábrázolt, ezáltal monumentálisabbnak tűnő, félalakos Krisztus a kezeit a felsőteste előtt kereszttbe teszi. A mögötte lévő keresztnak csupán vízszintes keresztszára látható, a függőlegest a Megváltó figurája teljes mértékben eltakarja. Fontos kijelentenünk tehát, hogy akár egész alakos, a Kálvária-ábrázolásból kiinduló, akár félalakos *Vir dolorum*-képmásról van szó, a kereszttel hagyományosan helyet kap az *Arma Christi* háttérében mint Passió-szimbólum. Judenburgban a Krisztus balján lévő vízszintes szárára a töviskorona került, mellette a rúdra rögzített spongyával, a levetett köpenyyel és a három dobókockával, míg jobbán a harminc ezüstöt szimbolizáló pénzérméket, a lándzsát és a két ostort ábrázolták. A Megváltó két kezével egy-egy tövises husángot tart, hasonlóan a két évtizeddel későbbi mártonhelyi freskón látottakhoz, noha Johannes Aquila az egyik kízóeszközt a lándzsával helyettesítette. A kompozíció alaptípusa a római Santa Croce in Gerusalemme mozaikikonján<sup>73</sup> látható Krisztus-képmásnak feleltethető meg, az egykorú magyarországi emlékegyéből pedig a zeykfalvi (Strei) ortodox templom nyugati kaputimpannonjában megfestett falkép<sup>74</sup> tűnik hozzá hasonlóan; (16. kép) természetesen a Passió attribútumai nélkül.

71 Lásd 38. jegyzet.

72 Elga LANC: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs. Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, I. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002. 173.

73 Hans BELTING: *Kép és kultusz*. Ford. SCHULCZ Katalin–SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi Kiadó, 2000. 328, 357, 375; Carlo BERTELLI: The „Image of Pity” in Santa Croce in Gerusalemme. In: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*. Ed. by Douglas FRASER–Howard HIBBARD–J. Levine MILTON, London, Phaidon Press, 1967. 40–55.

74 Vasile DRĂGUȚ: Din nou despre picturile bisericii din Strei. *Buletinul Monumentelor Istorice*, 42. 1973. 2. sz. 19–26; PROKOPP Mária: Művészeti I. Lajos udvarában. A falképfestészet. In: *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*. Kiállítási katalógus. Szerk. MAROSI Ernő–TÓTH Melinda–VARGA Livia. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1982–1983. 286; PROKOPP Mária: A középkor-európai stílus. Falfestészet. Itáliai kapcsolatok. Erdélyi emlékek. In: *Magyarországi művészet 1987*. (ld. 29. j.) 477.



15. Kunigunda Passionálé, Arma Christi, 1313–1321  
Prága, Univerzitní knihovna, A 17, fol. 10r





16. *Vir dolorum*, 1360–1370-es évek  
Zeykfalva, ortodox templom, nyugati kaputimpanon  
(Szerző felvétele, 2016)

E két mű ugyanakkor különbözik is a judenburgi freskótól, hisz, úgy tűnik, mindkét esetben csukott szemű, fejét oldalra hajtó Krisztus-ábrázolással van dolgunk.

A bemutatott anyagban több miniatúrát is találunk. Ez egyrészt amiatt fontos, mert a kódexfestészetnek, a grafikának a falfestészetre gyakorolt közvetlen hatása a 14. század elejétől mutatható ki.<sup>75</sup> Másrészt bizonyos kódexek tartalmi szempontból is hatást gyakorolhattak az egyes képtípusok kialakulására, illetve konkrét művek megalkotására. Nem véletlen, hogy az a *Kunigunda Passionalé*, melynek illusztrációi „a lehető legszemléletesebben buzdítják az olvasót, illetve az illusztrációkat nézegetőt az erényes kolostori életre és különösen a Krisztus kínszenvedésén való misztikus-átélő meditációra”,<sup>76</sup> két miniatúráján is megjeleníti az *Arma Christi*.

Az a kézirat pedig, amelyik, úgy tűnik, a leggyakrabban szerepeltette ennek az ikonográfiai megoldásnak egy speciális válfaját, nem más, mint a *Speculum humanae salvationis*<sup>77</sup> („Üdvösség tüköre”). Arról a 14. század elején, vélhetően strasburgi domonkosok körében íródott tipológiai műről van szó, amely a késő középkorban a *Biblia pauperum*ok és a *Concordantia Caritatis* mellett a legfontosabb típusforrásnak számított. Első része

az angyalok bukásától az özönvízig tartó időszakot, a második Mária életét, a harmadik Krisztus cselekedeteit foglalja magában. És mivel e kódex legfőbb célja az volt, hogy útmutatást adjon a híveknek a megváltás elnyerése felé vezető úton, valamint hogy bemutassa Krisztusnak és Máriának az emberiség megváltásában betöltött szerepét, a Passió képi ábrázolásain igyekezett minél naturalisztikusabban szemléltetni Krisztus vérző sebeit, szenvedését. Törekvései tehát megegyeznek az általunk vizsgált ikonográfiai típusaival. Ennek megfelelően alakult ki a *Speculum*, majd valamennyi illuminált kéziratban visszatérő, a Passió eszközeit felvonultató képtípus, amelynek központi figurája viszont Mária lett.

Annak ellenére, hogy az „Üdvösség tüköre” Közép-Európában vált különösen elterjedtté, az említett ikonográfiai típus első példája egy 1300 körül Itáliában dekorált kódexből való. A toledói székesegyházi könyvtárban őrzött emlék (MS. M 140) szóban forgó miniatúrájának<sup>78</sup> középpontjában Mária jelenik meg Krisztus mennybemenetelét követően, körülötte az üdvtörténet egyes állomásait időrendben reprezentáló metaforikus képmásokkal. A bal alsó sarok angyalbüsztyje az *Angyali üdvözlésre*, fölötte az ökör és a szamár *Krisztus születésére* utal. Ezt követően a Megváltó kereszthalálát és feltámadását a Passió egyes szimbólumai testesítik meg. E mű mondanivalójának fókuszába tehát Mária gyásza, rajta keresztül pedig – az *Arma Christi* ikonográfiájával azonos módon – Krisztusnak a szenvedéseit követő feltámadása, vagyis – a befogadó szempontjából – a kompassió mondanivalója került. Mindez még fokozottabban érvényesül a minden bizonnyal Alsó-Ausztriában készült 1336-os *Speculum* (ma: Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2612) miniatúráján (fol. 37v).<sup>79</sup> A Krisztust sirató Mária a keresztlévételt követően halott fia üres keresztye mellett áll. Körülötte Gáriel arkangyal, valamint az ökör és a szamár figuráin túl kizárólag a Passióra utaló szimbolikus ábrázolások bontakoznak ki. A szokásos motívumokon túl a nyitott koporsó is kiemelt bemutatást nyer, a lábnyomokkal együtt a feltámadás hangsúlyos érzékeltetése végett. A *Speculum humanae salvationis* kódexeinek a következő század folyamán is sűrűn alkalmazott ikonográfiai

75 A Károly Róbert koronázását bemutató 1317-es szepeshelyi falkép kompozíciós megoldása a decretalisok nyitóképeinek és a koronázási ordóknak az ismeretére vezethető vissza. Ehhez lásd WEHL Tünde: Könyvfestészeti és grafikai előképek az 1470 előtti magyarországi falfestészetben. *Ars Hungarica*, 11. 1983. 215–216.

76 MAROSI 1997. (ld. 68. j.) 118.

77 L. H. D. van LOOVEREN: *Speculum humanae salvationis*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV. Hg. von Engelbert KIRSCHBA-

UM. Rom–Freiburg im Breisgau–Basel–Wien, Verlag Herder, 1972. 182–185; Adrian WILSON–Joyce Lancaster WILSON: *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis 1324–1500*. Berkeley–Los Angeles–Oxford, University of California Press, 1985. (A miniatúra- és a metszet-ábrázolásokra vonatkozólag: 141–206.)

78 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 191.

79 Gerhard SCHMIDT: *Malerei der Gotik. Band 1*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2005. 115–116.



17. *Vir dolorum / Arma Christi* (?), 1400 körül

Zseliz, római katolikus plébániatemplom, Wences János akvarellmásolata (részlet), 1890

Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, Tervtár, ltsz. FM 653

megoldása maradt a Passió-eszközök által kísért Mária ábrázolása. Hűen példázza mindezt az 1432-es ún. *Madridi Speculum* (ma: Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 25–27.) e témában festett miniatúrája (fol. 33v).<sup>80</sup>

A *Speculum humanae salvationis* hatása néhány hazai falfestészeti emlék esetében minden kétséget kizáró jelleggel kimutatható. A keszthelyi ferences templom 14. század utolsó évtizedeire datált falképeinek egyes témái, így Mária hét öröme és hét fájdalma egyértelműen a kézirat tartalmi ismeretére utalnak, míg a Mária

születését bemutató freskón Mária nagyobb gyermekként történő ábrázolása többek közt a *Speculum* egyes kódexeinek hasonló témájú miniatúráiról ismert.<sup>81</sup> Megemlíthető továbbá Zseliz (Želiezovce) Szent Jakab tiszteletére felszentelt plébániatemplomának 1400 körüli falképe,<sup>82</sup> amely *Becsei Vesszős György különítéletek*ént<sup>83</sup> szerepel az irodalomban, és amelynek az ikonográfiai magját adó kettős intercesszió fogalma szintén az említett tipológiai műből ered.<sup>84</sup> Ráadásul a szentély délkeleti falán megjelenik egy, az eddigi kutatás által *Vir dolorum*ként azonosított falkép is, amely valójában Ar-

80 JÖRG OBERHAIDACHER: *Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau Verlag, 2012. 209.

81 SZAKÁCS Béla Zsolt: Mária születése a keszthelyi ferences templomban. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009. 123–128.

82 PROKOPP 1983. (ld. 32. j.) 95.

83 VÉGH János: Becsei Vesszős György különítélete. Egy ritka ikonográfiai típus magyarországi előfordulása. In: *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984. 373–385.

84 WEHLI 1983. (ld. 75. j.) 221.

ma Christiként is értelmezhető. (17. kép) Felső sávjában a két térdeplő angyal által kifeszített *Sudarium*, míg az alsóban a nyitott koporsóból kiemelkedő, sebes testű, félalakos, élő Krisztus látható, két oldalán Szűz Máriával és Evangélista Szent Jánossal, valamint egy-egy angyallal. Szent Veronika kendőjén kívül két további Passió-szimbólum, a töviskorona és a dárda is megjelenik a falképen, melyek a kíséző angyalok kezébe kerültek. Ez a megoldás az *Arma Christi* 1300 előtti, főleg az *Utol-só ítélet*, illetve a *Maiestas Domini* ábrázolásokon látható elhelyezését idézi, továbbá eme falképe által a zselizi együttes talán még szorosabb összefüggésbe hozható a *Speculum humane salvationis* kódexével, mint azt a kutatás eddig feltételezte.

Az *Arma Christi* kialakulásának, önálló ikonográfiai típussá válásának folyamata igazolja, hogy 1300 után, vagyis nagyjából a füzéri templom feltételezett kifestésével egy időben különös lendületet kapott Közép-Európában az új képtípus alkalmazása. A füzéri falkép töredékes állapotából következően nem lehetséges az emlék részletes, minden kétséget kizáró művészettörténeti elemzése, tágabb összefüggésrendszerbe helyezése. A mű értelmezését mégis érdemes lehet megkísérteni, amihez a falkép ma is látható részleteinek, valamint az ismertetett emléktárgyból származó tanulságoknak az összevetéséből kell kiindulnunk.

### A közép-európai emléktárggyal történő összevetés alapján levonható következtetések

A részletek felől közelítve azt tapasztaljuk, hogy az *Arma Christi* legrégebbi, egészen a legelső középkori ábrázolásokig visszavezethető elemei, vagyis a spongya, a lándzsa, illetve vélhetően a három szög egyaránt megmaradtak Füzéren. A mű jelenleg is látható Passió-szimbólumait kézenfekvőnek tűnik két, a kereszthalál előtti és utáni, azon belül is a fizikai fájdalmat okozó kínzó-

eszközöket, valamint a megszégyenítés célját szolgáló tárgyakat tartalmazó csoportokra bontani. Robert Suckale a brabanti Villers ciszterci apátságából származó 1320-as kézirat (ma: Brüsszel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 4459–4470) miniatúrái (fol. 150v, fol. 152v) kapcsán az egyes szimbólumoknak a kínzóeszközöket (kereszt, szögek, töviskorona, spongya, lándzsa, ostor stb.), valamint a Kálváriához pusztán közvetve kötődő tárgyakat (a keresztlevételkor használt fogó és létra, a fogva tartó katonák kardjai, fáklyái, buzogányai stb.) tartalmazó csoportjait különítette el.<sup>85</sup>

Ebből a szempontból a füzéri emlék még töredékes állapotában is meglehetősen komplett műnek tűnik, hiszen a „fegyverek” mellett a fizikai szenvedés közvettebb szimbólumaként a levetett köpenyt is megjeleníti. Ezenfelül a létra is ábrázolást nyert, amelyre vonatkozólag viszont csak részben fogadhatók el Suckale megállapításai. Érdemes megjegyezni, hogy a prűhoni-cei falkép esetében alkalmazott megoldáshoz hasonlóan, a létra egyes fokai között Füzéren is megjelennek a lábnyomok, méghozzá Krisztus lábnyomai. Ebben az esetben tehát nem a keresztlevétel – többnyire lábnyomok nélküli, illetve a fogóval együtt ábrázolt – létrájáról van szó, hanem a keresztrefeszítésre utaló ikonográfiai elemről, amely azt jelképezi, hogy Krisztus önként ment fel a keresztre, maga vállalta mártírhalálát az emberek bűneinek megváltása érdekében. A *Krisztus létrán a keresztre megy* képtípus<sup>86</sup> megjelenik a Staro Nagoričino-i Szent György-templom északi hajófalának – felirat által 1317–1318-ra datált – Passió-freskóciklusa<sup>87</sup> részeként, valamint Giovanni di Bartolomeo Cristiani 1370 körüli táblaképén (ma: Esztergom, Keresztény Múzeum).<sup>88</sup> Tartalmi, spirituális alapját – az *Arma Christi* ikonográfiájához hasonlóan – Clairvaux-i Szent Bernát, valamint a *Meditationes Vitae Christi* adta. A jelenet bemutatása a középkori szemléltető meditációra intette, s a létrát a lélek felemelkedésének szimbólumaként reprezentálta számára. Ahogyan Sienai Szent Katalin fogalmazott, a „Krisztus halálán való elmélkedés fokozatosan elvezet a Krisztussal való misztikus egyesüléshez”.<sup>89</sup> Az pedig, hogy az ábrázolás ilyen mértékben hangsúlyozza a Kál-

85 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 182.

86 BOSKOVITS Miklós: Kreuzbesteigung. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1970. (ld. 60. j.) 602–605; EÖRSI Anna: Egy ritka ikonográfiai típus: Krisztus létrán a keresztre megy. *Művészettörténeti Értesítő*, 45. 1996. 47–60.

87 HENRY MAGUIRE: The Art of Comparing in Byzantium. *The Art Bulletin*, 70. 1988. 95–98. Figs. 8–11; NEKTARIOS ZARRAS: The Passion Cycle in St. George's Church, Nagoričino. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 60. 2010. 196–197. Fig. 14.

88 BOSKOVITS Miklós: Un' opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani a l'iconografia della „Preparazione alla Crocifissione”. *Acta Historiae Artium*, 11. 1965. 69–94; Giovanni di Bartolomeo Cristiani (?): Krisztus létrán a keresztre megy, 1370-es évek eleje. In: MUCSI András: *Az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusa*. Budapest, Corvina, 1975. 36. Kat. 31; Giovanni di Bartolomeo Cristiani (?): Krisztus létrán a keresztre megy, 1370 körül. In: *Keresztény Múzeum, Esztergom*. Szerk. CSÉFALVAY Pál. Budapest, 1993. 84. Kat. 221–222 (Prokopp Mária).

89 *Keresztény Múzeum, Esztergom* 1993. (ld. 88. j.) 222.

vária kapcsán a Megváltó önszántából tett cselekedetét, összefüggésbe hozható a *Tugendkreuzigung* („Erények keresztre feszítik Krisztust”) ikonográfiai típusával.<sup>90</sup> A létra ugyanakkor a képtípus kialakulását alapjaiban befolyásoló tipológiai gondolkodásmód bizonyítékaként is fontos, mivel egyszersmind az alázatosság tizenkét lépésének fokozati skálájára is utal.<sup>91</sup>

A bemutatott közép-európai emlékek megegyeznek egymással a tekintetben, hogy a Passió-szimbólumok között valamennyin megtalálható *Szent Veronika kendője*. Ez az ikonográfiai elem a 14. század óta helyet kapott Krisztus kínszenvedéseinek az eszközei között,<sup>92</sup> a *Magyar Anjou Legendáriumban*, Mártonhelyen és Barcarozsnyón ugyanakkor nincs jelen. Épp ezért nem hangsúlyozhatjuk eléggé, hogy Füzéren a többi Passió-eszközhöz képest nagyobb léptékű, több szempontból kiemelt Veronika kendője képmás az *Arma Christi falkép részét képezi*. Attól sem vörös, sem tört szalagkeret nem választja el, csupán a lándzsa és a létra képez egyfajta választvonalat számára. E megoldás, amely a vizsgált közép-európai emlékek felől szemlélve talán szokatlannak tűnhet, a füzéri freskó esetében nem előzmények nélküli. Veronika kendője ugyanis a középkori magyarországi falfestészet több művén is helyet kapott, méghozzá – a misztika felől közelítve – Krisztus feltámadásának a csodáját előrevetítő analógiaként. A legdidaktikusabban a magyarfenesi (Vlaha) római katolikus templomban<sup>93</sup> jelenik meg, ahol jól látható módon közvetítő képi elemként, átkötőként szerepel a *Kálvária* és az *Imago Pietatis* között. Hiszen ahogy a kendőn megjelentek Krisztus vonásai, ahhoz hasonló módon tért vissza a Megváltó a halálból. A Szent Arc csodája tehát megelőlegezi, előrevetíti a feltámadás csodáját, ezért helyezkedik el a *Kálvária* és az *Imago Pietatis* Krisztusa között. Ehhez hasonló funkcióval magyarázható Veronika kendőjének az ikonográfiai kontextus szempontjából különös elhelyezése a füzéri

templomban is, ahol szintén egyfajta közvetítő szerepet tölt be a *Keresztrefeszítés* és a Krisztus feltámadását hangsúlyozó *Arma Christi* között. E két képmező tehát szervesen összefügg, aminek kompozíciós és funkcionális szempontból is komoly jelentősége van.

A Veronika kendője által hordozott Krisztus-arc<sup>94</sup> az egyetlen, szinte teljesen épen ránk maradt arcábrázolás a cikluson belül. (18. kép) Ami akár annak a lehetőségét is magával vonhatná, hogy ebből a képmásból kiindulva az elpusztult figurák vonásaira, az együttes általános stílárius jellemzőire, kvalitására is következtethessünk. Őva int ettől azonban a töredék ikonográfiája, amelynek kapcsán Hans Belting a következőképpen fogalmazott: „A tömeges másolatok a Veronika-képet egyöntetűen archaikus kinézetű, egyszerű frontális képnek mutatják, amely a fejet és a haját ábrázolta.”<sup>95</sup> Ha a 14. századi hazai *Veronika kendője* freskókat vizsgáljuk, a legtöbb esetben szintén egyfajta szándékolt archaizáló gesztust tapasztalhatunk a többi ábrázoláshoz képest – igaz ez a magyarfenesi római katolikus templomban, illetve főleg a küllőalmási (Alma) református templomban található Szent Arcra. Utóbbi kapcsán az emlék legutóbbi összefoglalása is megjegyzi, hogy „A képen nagyon jellegzetes a Krisztus-arc festésmódja, amely a hiteles eredeti képmás követésének szándékával készült”.<sup>96</sup> Ugyanakkor némiképp ellentmondani látszik mindennek, hogy a spitz *Arma Christin* a Szent Arc – a megmaradt töredékek alapján – minden bizonnyal a főalak, az *Imago Pietatis* Krisztus-arcának pontos leképezéseként valósulhatott meg. Emellett a füzéri együttes másik, részint épségben ránk maradt arcábrázolása, vagyis a Szent Miklós szakálla, orra és szája által képzett töredék is ugyanazokat a stílusjegyeket, kompozíciós megoldásokat látszik felmutatni, mint a Szent Arc; aminek alapján tehát, úgy tűnik, mégiscsak következtethetünk az elveszett figurák vonásaira.

90 Karl KÜNSTLE: *Ikonographie der christlichen Kunst*, I. Freiburg im Breisgau, Verlag Herder und Co., 1928. 473.

91 SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 183.

92 BELTING 2000. (ld. 73. j.) 231.

93 Virgil VĂȚĂȘIANU: *Istoria artei feudale în Țările Române. Vol. 1. Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*. București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959. 409–411; Vasile DRĂGUȚ: *Arta gotică în România*. București, Editura Meridiane, 1979. 207; PROKOP 1983. (ld. 32. j.) 103; JÉKELY Zsombor–Kiss Lóránd: Magyarfenes. Római Katolikus templom. In: *Középkori falképek Erdélyben*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2008. 170–171.

94 Kovács Imre: Az eycki Szent Arc ábrázolások ikonográfiai eredete. *Ars Hungarica*, 25. 1997. 103: „A 14–15. században a Szent Arcot általában vállak és nyak nélkül ábrázolták, a mellképábrázolások csak a 13. század második felének Angliájában és a 15–16. századi Németal-

földön tudtak tartós hagyományt teremteni.” A füzéri Veronika kendője e két típus köztes megoldásának tűnik: nem klasszikus mellkép, ugyanakkor nem is kizárólag az arcot bemutató ábrázolás a nyak megjelenése végett. Ez minden bizonnyal az emlék provinciális jellegéből fakadó kompozíciós bizonytalansággal magyarázandó.

95 BELTING 2000. (ld. 73. j.) 231.

96 JÉKELY Zsombor–Kiss Lóránd: Küllőalmás. Református templom. In: *Középkori falképek Erdélyben* 2008. (ld. 93. j.) 163. Megemlítendő továbbá a csíkszentimrei (Sântimbru) Szent Margit-kápolna déli falán, vélhetően a 14. század első évtizedeiben megfestett Szent Arc is, amely ikonográfiáját tekintve viszont nem Szent Veronika kendője, hanem az Abgár-kép ábrázolásának feleltethető meg. Archaizáló szándéka ugyanakkor erőteljesebb, mint a másik két említett freskó esetében. Ehhez lásd JÉKELY Zsombor–Kiss Lóránd: Csíkszentimre. Szent Mihály-kápolna. In: *Középkori falképek Erdélyben* 2008. (ld. 93. j.) 51.



18. *Arma Christi* – Veronika kendője, 14. század közepe  
Füzér, római katolikus templom (Szerző felvétele, 2017)

A füzéri Szent Arc legközelebbi hazai analógiájának az ugyancsak a 14. század első felére datált pongrácfalvi (Pongrácovce) *Mária koronázása* falkép<sup>97</sup> Krisztusa tűnik. (19. kép) Mindkét esetben ugyanazzal a fejformával, továbbá tömött szerkezetű, fekete, stilizált vonalakkal modellált, félköríves csigákba rendeződő hajjal találkozunk, amely szinte összemosódik az azonos kidolgozású szakállal. Az áll csúcsának meghosszabbítása a szakáll két középső csomójának találkozási pontjába fut bele. Azonos továbbá a hegyes bajusz, az ajak alatti, háromszög alakú szakáll, illetve az orr alatti félköríves szekkó vonal. Úgyisintén mindkét esetben íves csúcsfények kísérik a hosszan elnyújtott szemeket alul, illetve felül, a barna szemöldök fölött. Az okkersárga háttér keresztes nimbuszát ékkőberakást imitáló pöttyök díszítik. Továbbá általánosan rokon elemekként nevezhetők meg a ruhák szegélyeit kísérő ékkövek, a nehézkes redővetés vagy épp a tört szalagkeret, egyes felületein szekkó pöttyök által kitöltve. Ezek a hasonló megoldások ugyanakkor kizárólag egy *általános*, a 14. századi Magyar Királyság falusi templomaira oly jellemző, provinciális falfestészeti stílus jegyeiként írhatók le. Konkrét kapcsolatot természetesen nem mutathatunk ki általuk a két emlék között. Igazolják azonban Végh Jánosnak a pongrácfalvi freskó kapcsán használt „népies”, „dekoratív jellegű” jelzőit,<sup>98</sup> amelyek ily módon a füzéri falképekre is vonatkoztathatók.

A kompozíció alaptípusának egyik legfontosabb jellemvonása az imént már jelzett sajátosság, mely szerint az *Arma Christi* falkép minden szempontból kapcsolatban áll a mellette elhelyezkedő *Keresztrefeszítéssel*. A megszokott, statikusabb *Andachtsbild*-sémától eltérően, a képmás egy átfogó narratívába épül be. Ily módon a közép-európai emlékek közül a spitzzi falképhez áll a legközelebb (noha a kronológiai sorrend ott nem balról jobbra, hanem jobbról balra halad), a hazai anyagon belül pedig az egykorú magyarfenesi freskókkal mutat meggyőzőnek tűnő hasonlóságot.

Maga a képmás kompozíciós típusához viszont sajnos nem jutunk közelebb az idézett emlékek által. Kézzenfekvőnek tűnne valamelyik, a hazai falfestészettel kapcsolatba hozható kódexfestészeti emlék felől közelíteni hozzá, azonban sem a *Magyar Anjou Legendárium* kereszt előtt álló, egész alakos Krisztus-típusa, sem a *Speculum humane salvationis* illuminált kéziratának Mária-központú *Arma*-sémája nem feleltethető meg a füzéri falképnek. Ahhoz a judenburgi freskó áll a legközelebb, noha a füzéri emlék esetében a meglévő töredék alapján a nyitott koporsóból kiemelkedő, álló, egész alakos *Imago Pietatis*-ről lehet szó. A háta mögött minden bizonnyal a kereszt kapott helyet, a Passió-eszközök pedig eredetileg minden oldalról körülvehették, keretet képezve a kompozíciónak. Lényegében az *Arma Christi* eme feltámadt Krisztusának a típusát jeleníti meg Johannes Aquila mártonhelyi alkotása is, mintegy fél évszázaddal később.

Több következtetést tudunk levonni a füzéri emléknek korabeli *funkcióját*, a középkori hívek felé közvetített mondanivalóját illetően. Egyértelmű, hogy valamilyeni *Arma Christi*-hez hasonlóan, e mű elsődleges célja is a kompassió vizuális megtámogatásában, a híveknek a Krisztus szenvedéseivel való azonosulásuk során a megváltás reményében nyújtott segítségben keresendő. Aminek kapcsán különösen fontossá válik a tőle balra megfestett Kálváriával való kapcsolata. Ezen a kompozíción Mária haját tépő figurája, a megfeszített Krisztus sebekkel borított teste olyan fokú expresszivitást mutat, ami – úgy hisszük – a mellette lévő *Arma Christi* hatásával magyarázható, és az általa közvetített Passió-meditációhoz kapcsolódik. A vérző testű Krisztus alakja ráadásul igen ritkának mondható a magyarországi falfestészethetnek a 14. század első felére datált emléktanyagában. Alkalmazásának ritka példaként

97 DVOŘÁKOVÁ–KRÁSA–STEJSKAL 1978. (ld. 29. j.) 131; MILAN TOGNER: *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Bratislava, Tatran, 1988. 81; MILAN TOGNER–VLADIMÍR PLEKANEC: *Medieval wall paintings in Spis*. Bratislava, Arte Libris, 2012. 112–113.

98 VÉGH JÁNOS: A közép-európai stílus. Falfestészet. Német és cseh stíluskapcsolatok. A Szepesség emlékei. In: *Magyarországi művészet* 1987. (ld. 29. j.) 479.

említhetjük a gelencei (Ghelița) Szent Imre-templom Passió-ciklusát.<sup>99</sup> Ezt követően még az 1405 előtt festett almakeréki (Mălâncrav) Passió<sup>100</sup> esetében is kizárólag az *Ostorozáson* jelenik meg Krisztus sebes testtel, a *Keresztrefeszítésen* – a gelencei Kálvárián tapasztalt megoldással ellentétben – már nem; továbbá például a hizsnói (Chyžné) *Imago Pietatis*<sup>101</sup> is a 15. század elejére datálható. Akárcsak a már említett gecelfalvi Passió-ciklus, melynek *Sírbatételén* a füzéri római katolikus templom északi falának megmaradt ábrázolásaihoz hasonlóan egyszerre van jelen a sebes testű Krisztus és a kezeit kétségbeesésében a feje fölött összekulcsoló Mária figurája.

A füzéri töredékek esetében a Kálvária megfeszített Krisztus-figuráján jelennek meg a sebek, amiből nem következik egyértelműen, hogy a tőle keletre elhelyezkedő *Imago Pietatis* is jelen lettek volna. Az azonban bizonyos, hogy e megoldás kapcsolatban áll az utóbbi tartalmával. Krisztus ötezer sebének ábrázolása újfent az *Arma Christi* ikonográfiájában helyet kapó tipológiai gondolkodásmód<sup>102</sup> bizonyítéka. S bár nem ez utóbbi, hanem a Kálvária Krisztusának testét borítják e sebek, mégis joggal feltételezhetjük, hogy a megoldás alkalmazását általános értelemben Füzéren is egy *Speculum humanae salvationis*hoz hasonló kézirat, illetve annak miniatúrái, az általuk fejlesztett képi hagyomány befolyásolhatta.

Az *Arma Christi* fejlődéstörténetének tükrében megemlítendő, hogy az ikonográfiai típuson belül különböző hangsúlyeltolódások mutakozhatnak. Míg egyes művek egyértelműen eucharisztikus jellegűek, addig más emlékeken inkább a feltámadás kihangsúlyozása jelenik meg pregnansabban, a képtípus legkorábbi példáinak gyakorlatát követve, elsősorban az Utolsó ítélet mondanivalójára fókuszálva. Kulcsfontosságú Passió-eszköz ebből a szempontból a kehely, amely ugyanúgy szerepet



19. Mária koronázása – Krisztus, 14. század első fele  
Pongrácfalva, római katolikus templom, a szentély északi fala  
(Gaylhoffer-Kovács Gábor felvétele, 2015)

kaphat az Utolsó vacsora kelyheként, mint az Olajfák hegye „keserű poharaként”, vagy a keresztfeszítéskor Krisztus kiömlő vérét felfogó kehelyként.<sup>103</sup> Mint azt már

99 Vasile DRĂGUȚ: Peintres italiens en Transylvanie, Crișana et Banat au long des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, 15. 1978. 4–5; DRĂGUȚ 1979. (ld. 93. j.) 193–194. Fig. 216; JÉKELY Zsombor: Krisztus Passiója a gelencei Szent Imre-templom középkori freskóciklusán. In: *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*. Szerk. ROSTÁS Tibor–SIMON Anna. Budapest, ELTE BTK Hallgatói Önkormányzat, 2000. 140–141. 12. kép; JÁNÓ Mihály–JÉKELY Zsombor: A templom épülete és falfestményei. In: BALÁZS István–JÁNÓ Mihály–JÉKELY Zsombor–MIHÁLY Ferenc: *A gelencei Szent Imre templom. Tanulmányok*. (Horror vacui füzetek, 1.) Sepsiszentgyörgy, T3 Kiadó, 2003. 27–28; DANA JENEI: *Gothic Mural Painting in Transylvania*. București, Noi Media Print, 2007. 69–70.

100 DRĂGUȚ 1979. (ld. 93. j.) 198–199; JÉKELY Zsombor: A Zsigmond-kori magyar arisztokrácia művészeti reprezentációja. In: *Sigismundus*

*Rex et Imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Kiállítási katalógus. Szerk. TAKÁCS Imre. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. 307, 309; JENEI 2007. (ld. 99. j.) 72–73, 76–77; JÉKELY Zsombor: Painted Chancels in Parish Churches. Aristocratic Patronage in Hungary during the Reign of King Sigismundus (1387–1437). In: *Imaging Dogma, Picturing Belief. Late Medieval Mural Painting in Parish Churches across Europe*. Konferenciakiadvány. The Courtauld Institute of Art, London, Nov. 6–7, 2009. 50–51.

101 TOGNER 1989. (ld. 31. j.) 127, 172; PROKOPP 2007. (ld. 32. j.) 16–17. 7. kép.

102 Az ószövetségi tipológiai előkép Ézs 1,6: „Tetőtől talpig nincs rajta ép hely, csupa zúzódás, kék folt és gennyes seb.” (Izráel bűne és büntetése) Idézi SUCKALE 1978. (ld. 62. j.) 183.

103 SALLAY 1999. (ld. 42. j.) 124.



20. *Arma Christi*, 1420 körül  
Siklós, várkapolna, hosszház, a déli falfülke keleti fala  
(Szerző felvétele, 2017)

említettük, egyértelműen eucharisztikus vonatkozással jelenik meg a barcarozsnyói falképen, valamint ez utóbbi képtípus egyfajta előzményeként a prűhoniceai freskón, ahol, bár nem különül el a többi Passió-eszköztől, tartalmi hangsúlya egyértelművé válik az oldalseb mellett történő elhelyezése által. A *Kunigunda*

*Passionálé* miniatúrája a csukott szemű, halott Krisztus vérző sebeivel, valamint az oldalseb nagy méretű ábrázolásával első ránézésre úgyszintén eucharisztikus jellegűnek tűnik. Meg kell jegyezzük azonban, hogy az ábrázolt kehely ebben az esetben inkább a „keserű pohárként” definiálandó a képen. Nagy méretű, a többi Passió-eszközzel azonos léptékű képmása ugyanis itt inkább a tárgy „fegyver” mivoltára utal; ráadásul nem is Krisztus jobbán kapott helyet. Emellett a miniatúrán az Olajfák hegye rövidített képi ábrázolását is megjeleltették. Más szempontból, nevezetesen az építészeti környezetben való szimbolikus elhelyezése miatt minősül eucharisztikus jellegű *Arma Christi*nek a szentségház fölött megfestett judenburgi freskó, valamint a 15. századi magyarországi emléktanyagból a siklói várkapolna falképe (1420 körül).<sup>104</sup> (20. kép) Utóbbi az eredetileg oltárként funkcionáló déli falfülke keleti falán látható, míg a fülke boltozatára – az eucharisztikus jelentésszerűtletet teljessé téve – az *Agnus Dei* ábrázolása került.

Ezzel szemben a spitzli falkép narratív kontextusával, a Kálváriával való összefüggésrendszerével, a mártionhelyi freskó pedig a szarkofágban álló, nyitott szemű Krisztusa által a feltámadásra s a Megváltó ítélő szerepére helyez fokozottabb hangsúlyt. A füzéri töredék látható részletei alapján egyik csoportba sem sorolható be teljes egyértelműséggel. Mégis úgy gondoljuk, hogy eredeti formájában talán közelebb állhatott a spitzli és a mártionhelyi művek által megjelenített típushoz. Noha a tőle nyugatra ábrázolt Kálvárián Krisztus testét sebek borítják, az *Arma Christi* főalakja esetében nem állapítható meg mindez, ahogy az sem, helyet kapott-e eredetileg az ábrázolt Passió-szimbólumok közt például a kehely. Krisztus feltámadt, a nyitott koporsóból kiemelkedő alakja inkább az utóbbi csoportba való besorolását valószínűsítene, kiváltképp a 14. századi magyarországi falfestészetben gyakran az Utolsó ítélet elhelyezésére felhasznált *északi falon*.

Noha a füzéri *Arma Christi* falkép egyes jellemzői körvonalazhatóvá válnak az ikonográfia egyetemes története és főleg a közép-európai példák ismertetése által, a konkrét kompozíciós típushoz már nem juthatunk közelebb azokon keresztül. Nem teszük lehetővé

<sup>104</sup> Újabbán lásd FEHÉR Ildikó: Szent László és Szent Lénárd freskói a siklói várkapolna kegyúri fülkéjében. *Magyar Műemlékvédelem*, 14. 2007. 75; Zsombor JÉKELY: Regions and Interregional Connections. A group of Frescoes in the Kingdom of Hungary from around 1420. *Ars*, 40. 2007. 159. Meg kell itt még említenünk, hogy, noha a komplettebb művekhez képest kevesebb Passió-eszközzel (ostor, husáng, három szög, töviskorona, titulus, illetve a keresztt) látták el, a siklói falkép *Fájdalmas Krisztusa* mindenképpen az *Arma Christi* ikonográfiai kategóriájába sorolandó. A hazai és a nemzetközi

szakirodalomban egyaránt előfordul, hogy a kevesebb Passió-eszközzel bíró *Arma Christi*-ábrázolásokat *Vir dolorum*ként definiálják. A visszafogottabb képi megfogalmazással bíró, többnyire csupán egy ostort és egy husángot a hóna alatt tartó, feltámadt Krisztus alakja több 15–16. századi erdélyi szárnyasoltár predelláján – például almakeréki oltár (1450 körül), nagysinkai oltár (1521) stb. – is megjelenik. Úgy gondoljuk, ezekben az esetekben megfontolandó lehet a figura – *Vir dolorum* helyett – *Arma Christi*ként történő azonosítása. VÖ. ERŐSE SARKADI-NAGY: *Local Workshops – Foreign Connections*.

– úgy tűnik – az emlékek a 14. századi magyarországi anyagban történő elhelyezését sem. Ahhoz ugyanis hiányzik egy fontos összekötő kapocs, és ahhoz, hogy ezt a hiányzó láncszemet megtaláljuk, figyelmünket az Anjou-dinasztia nápolyi ágának itáliai regnumára kell fordítanunk.

### Roberto Oderisi Arma Christi táblaképe

Az áttekintett emléktanyag tanúsága szerint az *Arma Christi* önálló ikonográfiai megoldása Itália 14. századi festészetében minden bizonnyal később vált széles körben alkalmazott képtípussá, mint az Alpoktól északra eső területeken. A már említett, 1300 körülre datált *Speculum*-miniatúra a toledói székesegyházi könyvtárból nem az ikonográfia klasszikus típusát követi. Szintén esett már szó a Krisztus üres keresztje köré komponált megoldásról. Bartolomeo da Camogli 1346-os *Madonna dell'Umiltà*-ján (ma: Palermo, Galleria Regionale della Sicilia) a három részből álló predella középső képmezője ábrázolja a Szent Keresztet, jobb oldalán az oszlop köré csavart kötéllel, a lándzsával, bal oldalán a rúdra rögzített szivaccsal és a lábnyomok nélküli létrával, míg a keresztszárakon, a titulus két oldalán a szögekkel, az ostorokkal és az üsttel.<sup>105</sup>

Az Alpoktól délre az első olyan *Andachtsbildet*, amelyen a feltámadt Krisztus képmását a Passió-eszközök veszik körül, minden bizonnyal a Nápolyi Királyság Cristoforo Orimina mellett foglalkoztatott másik festője, Roberto Oderisi<sup>106</sup> (Roberto d'Oderisio) festhette 1350 körül. (21. kép) E táblakép<sup>107</sup> (ma: Cambridge, Fogg Art Museum) a nyitott koporsóból kiemelkedő, feltámadt Krisztust mutatja be kék háttér előtt, két oldalán – egyebek mellett a csíkszentimrei *Imago Pietatis* megoldásá-



21. **Roberto Oderisi: Arma Christi (részlet), 1350 körül**  
Cambridge, Fogg Art Museum  
(Reprodukció: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II. A cura di Enrico CASTELNUOVO. Milano, Electa, 1986. 488.)

*Late Medieval Altarpieces from Transylvania.* Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2012. 150–152, 173–175. Úgyszintén elképzelhető lehet az 1469-es Vatikáni ferences missale Hunyadi Mátyás donátorportróját ábrázoló miniatúrájának *Vir dolorum* helyett *Arma Christiként* történő meghatározása. Vö. MAROSI Ernő: *A gótika Magyarországon.* (Stílusok – Korszakok) Budapest, Corvina Kiadó, 2008. 55. 53. kép. Továbbá ugyanez érvényes az 1514-es Missale Strigoniense fametszet-kánonképére, melyhez lásd Mikó Árpád: *A reneszánsz Magyarországon.* (Stílusok – Korszakok) Budapest, Corvina Kiadó, 2009. 89. 54. kép.

<sup>105</sup> Pierluigi LEONE DE CASTRIS: *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione.* In: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II. A cura di Enrico CASTELNUOVO. Milano, Electa, 1986. 502. Fig. 790.

<sup>106</sup> Raimond VAN MARLE: *The Development of the Italian Schools of painting*, V. *The local schools of Central and Southern Italy of the 14th century.*

Hague, Martinus Nijhoff, 1925. 328–341; Gius Andria CECI: Roberto d'Oderisio. In: Ulrich THIEME–Felix BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antik bis zur Gegenwart*, XXVIII. Hg. von Hans VOLLNER. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1934. 428; Ferdinando BOLOGNA: *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266–1414.* Roma, Ugo Bozzi Editore–The Rome University Press, 1969. 262–271; LEONE DE CASTRIS 1986. (ld. 105. j.) 488–490; Silvana MUSELLA GUIDA: Roberto d'Oderisio. In: *La pittura in Italia 1986.* (ld. 105. j.) 656–657; *Allgemeines Künstlerlexikon*, XCIII. Hg. von Andreas BEYER–Bénédicte SAVOY–Wolf TEGETHOFF. Berlin–Boston, De Gruyter, 2017. 181.

<sup>107</sup> Bernard BERENSON: A panel by Roberto Oderisi. *Art in America and elsewhere.* *An Illustrated bi-Monthly Magazine*, 11. 1923. 11. sz. 69–76; Armando Ottaviano QUINTAVALLE: Un dipinto giovanile di Roberto d'Oderisio. *Bollettino d'arte*, 26. 1932–1933. 230–236; BERLINER 1956. (ld. 48. j.) 55, 57; TIMMERS 1968. (ld. 46. j.) 185.



hoz hasonlóan – Szűz Máriával és Evangélista Szent Jánossal. A régebbi szakirodalomban *Pietà*ként szereplő, s egykor a Santa Maria dell'Incoronata oltárát díszítő kép kompozíciója sokkal átgondoltabb, pontosabban komponált kidolgozásban részesült, mint az eddig vizsgált *Arma Christik* legtöbbje. Háromszögű orommezőjének csúcsán Veronika kendője látható, az alatta elhelyezett szimbolikus ábrázolások pedig a szokottnál jóval több, a szenvedéstörténetből származó eseményt reprezentáló képmással (Júdás csókja, Krisztus az Olajfák hegyén, Pilátus kézmosása, Péter és a szolgálólány) egészülnek ki. A nyitott koporsó elülső oldalán is Passió-eszközök jelennek meg az alvó katona alakja mellett.

A művész nem ebben az esetben festette meg először a keresztes nimbuszal és oldalra hajtott fejfel megjelenített, csukott szemű Krisztust. Elég, ha felidézzük a venosai Chiesa della SS. Trinità *Szent Katalin* freskója alatti ábrázolást<sup>108</sup> (1350 előtt), amely lényegében ugyanazt a képmást jeleníti meg, mint az általunk vizsgált táblakép, csak épp a Passió szimbólumai nélkül. Ezek Oderisi legkorábbi műveinek számítanak, amelyeken elsősorban még Pietro Cavallini, illetve kisebb mértékben a sienaiak, főleg Simone Martini hatása érvényesült. Művészetére később gyakorolt alapvető befolyást Giotto nápolyi munkássága.<sup>109</sup> És bár a szóban forgó művekkel nem hozható közvetlenül összefüggésbe, itt kell megemlítenünk egy sajátos tényezőt, amely Krisztus feltámadása, valamint a kompassió nápolyi művészetbeli megnyilvánulásának tematikáját gazdagíthatja. I. (Anjou) Róbert (1309–1343) nápolyi király, mialatt 1288–1295 közötti száműzetését töltötte II. Aragóniai Jakab katalóniai udvarában, többek közt a ferences spirituális kapcsolatba került.<sup>110</sup> Ezt követően maga is írt szentbeszédeket, traktátusokat, méghozzá a *pauperista* mozgalmat részesítve előnyben. Legismertebb műve a *Tractatus de paupertate Christi, Apostolorum eorumque imitatorum*.<sup>111</sup>

Oderisi e korai alkotásait követően festette meg fő műveit, a nápolyi Santa Maria dell'Incoronata freskóit az 1360-as években, majd a HOC OPUS PINSIT ROBERTUS

DE ODORISIO DE NEAPOLI feliratot hordozó, egyetlen szignált művét: az eboli San Francesco *Keresztrefeszítés* táblaképét.<sup>112</sup> Utóbbin már egyértelműen Giotto hatásai dominálnak. Oderisi azonban a stílárís jellemzőkön túl egy további szempontból is „követni” látszott elődjét. 1382. február 1-jén III. (Durazzói) Károly nápolyi király (1382–1386) *familiárisává*, azaz jelentős kiváltságokban részesülő udvari festőjévé nevezte őt ki. Annak ellenére, hogy a nápolyi kancellárián őrzött okirat, amely ezt a tényt dokumentálja, már a 19. század utolsó negyede óta ismert, és tartalmát a témával foglalkozó irodalom rendre idézte is, a benne foglaltakból csak évtizedek elteltével vonták le a konklúziót. A familiárisi kinevezés ugyanis feltehetően nem közvetlenül III. Károlyhoz köthető, hanem az I. (Anjou) Johanna (1343–1381) és az utódja regnálása közötti politikai kontinuitás eredménye lehetett.<sup>113</sup> Hiszen nem valószínű, hogy a cím adományozásakor még csak nem egészen egy éve uralkodó király egy olyan mestert tüntetett volna ki hasonló kegygel, aki korábban nem ápolta szoros kapcsolatot az udvarral.

A mesternek a nápolyi udvarhoz fűződő nexusát több művészettörténeti emlék is igazolja. Itt elsősorban nem azokra a kissé legendaszerű feltételezésekre gondolunk, miszerint az Incoronata *Gyónás*, illetve *Úrvacsora* freskóin ábrázolt pap I. Róbert vonásait hordozná,<sup>114</sup> hanem sokkal inkább magának a ciklusnak a megrendelésére, amelynek gesztusa egyértelműen a központi hatalmat gyakorló Anjou-dinasztiának tulajdonítható. Ezen túlmenően a Santa Chiarának az 1943-as tűzvészben elpusztult, I. Róbert sírját díszítő freskóit (1345–1346), továbbá a San Domenico Maggioreben Aquinói Johanna nyughelye számára festett dekorációit úgyszintén Oderisinek attribuíjuk.<sup>115</sup> Akiről mindezek következtében megállapítható, hogy egész élete során a nápolyi udvarnak dolgozott, a dinasztiával szoros kapcsolatot ápolta, familiárisi kinevezése pedig ezt a pályafutást koronázta meg.

Milyen következtetések vonhatók le mindebből? A Kálváriára jellemző pozíciójukban megjelenített kí-

108 BERENSON 1923. (ld. 107. j.) 74, 76.

109 Pierluigi LEONE DE CASTRIS: *Giotto a Napoli*. Napoli, Electa Napoli, 2006. 117.

110 Charmaine LEE: Avignon and Naples. An Italian Court in France, a French Court in Italy. In: *Avignon & Naples. Italy in France – France in Italy in the Fourteenth Century*. Ed. by Marianne PADE–Hannemarie RAGN JENSE–Lene WAAGE PETERSEN. Roma, „L’Erma” di Bretschneider, 1997. 143.

111 LEE 1997. (ld. 110. j.) 143.

112 Pietro TOESCA: *Storia dell’arte Italiana*, II. *Il Trecento*. Torino, Unione

Tipografico–Editrice Torinese, 1951. 690; Roberto D’ODERISIO: *Crocefissione*, 1350–1360 ca. In: *Giotto e il Trecento. „Il più Sovrano Maestro stato in dipintura” Le Opere*. A cura di Alessandro TOMEI. Catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano. Milano, Skira, 2009. 233–234. Kat. 76. (Stefania Paone)

113 Paola VITOLO: „Familiaris domesticus et magister pictor noster.” Roberto d’Oderisio e l’istituto della familiaritas nella Napoli angioina. *Rassegna Storica Salernitana*, 45. 2006. 29.

114 VAN MARLE 1925. (ld. 106. j.) 334.

115 LEONE DE CASTRIS 1986. (ld. 105. j.) 489.

sérő alakokat leszámítva, Oderisi táblaképének kompozíciója, vagyis a lepelben ábrázolt, nyitott koporsójából a mélykék háttér előtt kiemelkedő, feltámadt Krisztus – mögötte a kereszt részletével – minden tekintetben megegyezik a füzéri *Arma Christine* a látható töredékek alapján elméletben rekonstruálható képmásával. További hasonlóság, hogy a nápolyi mű sem az eucharisziára, sokkal inkább a feltámadásra helyezi tartalmi hangsúlyát. Szűz Mária és Evangélista Szent János alakján túl a Kálvária ikonográfiájából eredő további motívumok, mint a Nap és a Hold, vagy a gyermekeit a vérével tápláló pelikán a füzéri *Arma Christine* a *Keresztrefeszítéssel* szorosan összefüggő, a feltámadás tényét didaktikusan, a kereszthalál következményeként reprezentáló megoldásával hozhatók összefüggésbe. Ahogy Bernard Berenson fogalmazott, „Ez a kompozíció [...] [Oderisi festménye, de ugyanúgy a füzéri falkép is – K. G.] minden jel szerint úgy és ott kezdődik, ahogy és ahol a keresztrefeszítés végződik.”<sup>116</sup> Füzéren nem maradt ránk a feltámadt Krisztus arcának ábrázolása. Oderisinél csukott szemmel jelenik meg, ami ellentétes a mártónhelyi *Arma Christi*, vagy épp a csíkszentimrei *Imago Pietatis* megoldásával.

Egyértelmű tehát, hogy a füzéri emlék feltételezett kompozíciójához Oderisi nagyjából ugyanakkorra datált művéé áll a legközelebb. A 14. század első felében készült közép-európai alkotások között nem találkozunk ezzel a típussal. Itáliában ellenben szemmel láthatólag a nyitott koporsóból kiemelkedő, Mária és Evangélista Szent János alakjai által kísért, egész alakos Krisztus vált dominánssá az *Arma Christi* ikonográfiai kontextusán belül, 1350 után (lásd például Lorenzo Monaco vagy Niccolò di Pietro Gerini 14. század végi, illetve Neri di Bicci 15. század eleji táblaképeit).<sup>117</sup> E képtípus az Alpoktól délre tehát jóval egységesebbnek tűnik a szóban forgó periódusban.

Mindebből arra következtethetünk, hogy a füzéri falképet, ugyan közvetett szálon csupán, de elsősorban mégis Itáliához kell kötnünk. Ezt némileg a birtoktörténeti összefoglalás által ismertetett adatok is megerősíteni látszanak. Füzér ugyanis a későbbiek során I. Károlyként (1308–1342) uralkodó magyar király kíséretében Nápolyból hazánkba érkezett Drugethek birtoka volt. Az uralkodó halálát követően a család kilenc

északkelet-magyarországi várából hatot elveszített,<sup>118</sup> a korszakban egyedülállóan tekinthető területiális hatalma, az ún. Drugeth-tartomány pedig az új király, I. Lajos (1342–1382) kezdeményezésére megsemmisült. Ha Füzért el is vették a Drugethektől, egészen bizonyos, hogy a település és főleg a különispán által felügyelt vár 1342 után is kapcsolatban maradt a központi hatalommal. Ebben az időszakban a vár birtoklása kiemelt politikai hatalmat jelentő tényezőnek minősült.<sup>119</sup> Minek következtében Füzér középkori települése minden bizonnyal szoros szálakkal kötődött az uralkodásuk során intenzív nápolyi kapcsolatokat ápoló Anjouk magyarországi udvarához.

A magyarországi Anjou-ág egyenes ági öröklése folytán igényt tartott a nápolyi koronára. Közvetve vagy közvetlenül, de ez a tény eredményezte az aktuális magyar király, illetve a királyné nápolyi útjait, legtöbbször az udvarhoz lojális vezető réteg soraiból kikerült személyek kíséretében. 1333-ban I. Károly azzal a céllal vitte fiát, András herceget Nápolyba, hogy ott I. Róbert gyámsága alá helyezze, valamint hogy kijelölje őt annak leánya, Johanna leendő férjéül, így biztosítva számára az itáliai regnum trónját. Ezen az úton a király kíséretének tagjaként részt vett András nevelője, Drugeth (I.) Miklós. 1343-ban Łokietek Erzsébet tett látogatást Nápolyban, hogy a calabriai hercegi címig jutó fia számára megszerezze a koronát. Próbálkozása azonban nem járt sikerrel. András herceg 1345-ben Aversában orgyilkosság áldozata lett, a bosszú pedig nem sokat várattott magára. I. Lajos két hadjáratot vezetett Nápoly ellen: 1347–1348 között az első, 1350–1351 között pedig a második. Előbbi során a Castel Nuovót is bevette, utóbbi alkalmával pedig mások mellett vele tartott Drugeth (I.) Miklós, aki a harcok során tanúsított erényeivel kiérdemelte a salernói kapitányi címet. Ez a tény is azt igazolja, hogy – habár 1342-ben a király leszámolt a Drugethek északkelet-magyarországi „uradalmával” – a család tagjai ezt követően is belül maradhattak az uralkodó legszűkebb körein, minek következtében változó jellegű, illetve intenzitású kapcsolatot tarthattak egyebek mellett a Nápolyi Királysággal.

Úgy gondoljuk, ezek a tényezők hatást gyakorolhattak a füzéri falképekre, továbbá magyarázhatják azoknak a nápolyi Oderisi-képpel mutatott rokonsá-

116 BERENSON 1923. (ld. 107. j.) 70.

117 Természetesen olyan példát is ismerünk, amely nem ezt a típust követi, Vitale da Bologna friuli követőjének egyik művén pedig a *Feiertagschristus* ikonográfiai típusa is megjelenik. Ehhez lásd Robert GIBBS: Treviso. In: *La pittura nel Veneto. Il trecento*, I. A cura di Mauro

Lucco. Milano, Electa, 1992. 224–225. Fig. 277.

118 ENGEL 2003. (ld. 9. j.) 176.

119 Uo. 101. Lásd továbbá MAROSI 2008. (ld. 104. j.) 79: „a főúr hatalmának elengedhetetlen kelléke a megközelíthetetlen helyen emelkedő, bevehetetlen falakkal és magas toronnyal ellátott vár”.

gát. Akár a Drugethek uralma idején, akár ezt követően került sor a templom kifestésére, annak mindkét esetben egy olyan periódusban kellett megtörténnie, amikor a Nápolyhoz ezer szállal kötődő magyar királyi udvarral kapcsolatban álló személyek birtokolták a települést és annak erősségét. Ugyanakkor a kegyúr kezdeményező szerepét egy-egy templom kifestésében nagyon kockázatos feltételezni,<sup>120</sup> így ebben az esetben sem személyes megrendelése folytán érvényesített, s különösen nem programalkotói befolyását valószínűsíteni. Az azonban nehezen képzelhető el, hogy a Nápolyból Magyarországra érkező, az udvari körökben a legelőkelőbb pozíciókat elfoglaló és a legnagyobb hatalommal rendelkező Drugethek füzéri várának a lábánál fekvő, építészeti kvalitását tekintve kevésbé jelentős templom falán, provinciális stílusban megfestett, a maga korában mégis rendkívül újszerű ikonográfiai típus eredete mással volna magyarázható, mint egy tetszőleges mintakönyvbeli vagy miniatűrabeli ábrázolás konkrét követésével. Olyan forrás felhasználásával, amely a kompozíciós szempontból a legközelebbi analógiának számító Oderisi-festmény típusának kialakulását befolyásolhatta. Mivel 1350 körül az *Arma Christi* európai szinten sem volt még túlságosan gyakori ikonográfiai megoldás, magyarországi előfordulásában is egy meghatározott előkép követése kellett hogy szerepet kapjon.<sup>121</sup> A füzéri falkép stílusából, valamint kvalitásából kiindulva egyértelműen helyi mester(ek) műve lehetett. Olyan mestereké, akik a maguk stílusában ábrázolt tartalmat más forrásterületről merítették, a formanyelvet azonban már nem vehették át.

A szóban forgó nápolyi befolyás tehát éppúgy érvényesülhetett a lovagi hagyományok magyarországi elterjesztésében is kulcsszerepet vállaló Drugethek,<sup>122</sup> mint az 1342 után a település és a vár felett diszponáló, I. Lajoshoz köthető különispán felügyelete alatt. Ugyanakkor – a feliratok típusa mellett – az Oderisi-féle kapcsolat, valamint az egyéb feltételezett hatások (például *Speculum humanae salvationis*) alapján úgy tűnik, az emléket a 14. század első felének végére, az 1340–1350-es évekre kellene datálnunk.

## A füzéri falkép helye a 14. századi magyarországi művészetben

A Füzért is magában foglaló, tágabb értelemben vett északkelet-magyarországi régió kiemelkedő szerepet töltött be az Árpád- és az Anjou-kor határát jelentő 14. század eleji művészet történetében. Elsősorban azért, mert az előző századok sajátosságait magukon viselő templomépületeiben, provinciálisabbnak tekintendő stílusban megfestett falképei nem egy esetben a 13–14. század fordulóján, valamint az azt követő évtizedekben meglehetősen modernnek számító képtípusokat jelenítik meg, nem elhanyagolandó ikonográfiai újítást eszközölve ezáltal a magyarországi művészet történetében.

Közvetlenül 1300 után két új képtípus terjedt el a Magyar Királyságtól nyugatra: a *Köpönyeges Mária*, valamint „a kinszenvedéseit beteljesített Pietà-Krisztus”.<sup>123</sup> E fejlődéstörténet szempontjából fontosak lehetnek a Mária születésének tiszteletére felszentelt Bruck an der Mur-i városi plébániatemplom feltehetőleg a 14. század közepére datált falképei.<sup>124</sup> Kör, illetve álló téglány alakú, izolált keretekben festették itt meg a korszak két új ikonográfiai típusát, vagyis az *Arma Christi*, illetve a *Köpönyeges Máriát*, közvetlenül egymás mellett. A magyarországi falfestészet, azon belül is az északkeleti térségben található, a két említett képtípust egyaránt felvonultatni képes emléktárhely e tekintetben nagyjából azonos korúnak tűnik a – képelrendezésének didaktikussága miatt kiemelkedő – stájerországi együttesel. A régiót érintő közelmúltbeli kutatások a Csaroda, Lónya, Laskod, Gerény (Горяни), Palágykomoróc (Паладь Комарівці) freskói alkotta kör egyes ikonográfiai és datálási kérdéseit is tisztázták. Az 1300 utáni periódus ikonográfiai újdonságai közül a *Köpönyeges Mária* Lónyán,<sup>125</sup> míg az eucharisztikus jellegű, mind az öt sebéből vérző *Vir dolorum* Laskodon<sup>126</sup> jelent meg. További, a korszak magyarországi művészetében jelentkező újításként festették meg a Szent László-legendát Laskodon és Palágykomorócon.<sup>127</sup> A füzéri *Arma Christi* pedig ehhez a folyamathoz, a régiónak a

120 MAROSI Ernő: Falképek a középkori Magyarország északkeleti részéről. In: *Falfestészeti emlékek* 2009. (ld. 3. j.) 13

121 E tekintetben szemléletes, hogy a két korai magyarországi *Arma Christi* közül a *Magyar Anjou Legendárium* miniatűrjének kompozíciós típusa az egykori cseh emlékek által alkotott hagyományba épül be, míg a füzéri falképé az Oderisi-féle táblakép megoldásával lehet analóg.

122 KRISTÓ Gyula–MAKK Ferenc–MAROSI Ernő: *Károly Róbert emlékezete*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988. 49.

123 BELTING 2000. (ld. 73. j.) 375.

124 LANC 2002. (ld. 72. j.) 41–42.

125 SZAKÁCS 2013. (ld. 27. j.) 204–205.

126 Uo. 208.

127 HERCZEG Renáta: A palágykomoróci református templom. In: *Omnis creatura significans* 2009. (ld. 81. j.) 73–74; SZAKÁCS Béla Zsolt: Palágykomoróc (Паладь Комарівці), református templom. In: *Középkori templomok* 2013. (ld. 27. j.) 257; Kiss Lóránd: A palágykomoróci református templom falképeinek feltárása. In: *Középkori templomok* 2013. (ld. 27. j.) 258–261.

korszak közép-európai művészete felől szemlélve szinte meglepőnek tűnő ikonográfiai újításaihoz csatlakozik, s az északkelet-magyarországi falfestészeti emléanyag művészettörténeti képét teszi még teljesebbé.

Az *Arma Christi* és a *Köpnöyeges Mária*<sup>128</sup> a magyar művészet történetében egyaránt Anjou-kori ikonográfiai jellegzetességek. A korábbi irodalom főleg a 14. század utolsó negyedének falfestészete részéről történő átvételüket hangsúlyozta.<sup>129</sup> Ebben a periódusban komoly tartalmi változások mentek végbe a falfestészet terén. Az addig hagyományos témák humanizálódtak, a freskón helyet kapott az egyéni devóció, az olvasmány képi forrás lett, miknek következtében az ikonográfiai típus ismeretei alapvetően feloldódtak.<sup>130</sup> Azonban a füzéri emlék is igazolja, hogy ezek valójában nem a Zsigmond-, hanem már az Anjou-kori falfestészet újdonságaiként eszközölt újítások. Az északkeleti csoport vizsgálata során felmerült továbbá, hogy e falképek, bár teljesen más közönség számára készültek, mégis ugyanazokat a műfajokat válogatták, és ugyanúgy a képiségnek a kor szellemi irányzatai diktálta újszerű kezelését valószínűsítették meg, mint a *Magyar Anjou Legendarium* miniatúrái.<sup>131</sup> Az *Arma Christi* ikonográfiája a füzéri falkép megfestésével nagyjából egy időben a *Legendarium* egyik miniatúráján is helyet kapott, noha másfajta kompozíciós elrendezésben. Ám minden bizonnyal nem véletlenül. Az I. Károly-féle konszolidáció idején legyőzött Abák egykori északkelet-magyarországi birtokain és azok környezetében a királyhoz hű előkelők szereztek politikai hatalmat, amely a térség – közvetve az udvar által is befolyásolt – falfestészetén szintén nyomot hagyott. Az eddig felsorolt ikonográfiai újítások

mellett ezt igazolja, hogy Szent László legendájának narratív ábrázolása mellett a királynak a gyermek Jézus, valamint Mária általi koronázásának ritka képtípusát is megfestették Baktalórántházán,<sup>132</sup> illetve Feketeardón (Чорнотисів),<sup>133</sup> egyértelműen az Anjouk uralkodói reprezentációját, hatalmi legitimációját szolgáló megoldásként, a dinasztiahoz lojális birtokosok részéről. De úgyszintén az udvari kapcsolatok felől magyarázhatók a gerényi rotunda 1370-es évekre datált falképei, amelyek a birtokos Drugeth család által megbízott, észak-itáliai tanultságú mester művei lehetnek.<sup>134</sup>

Úgy gondoljuk, hogy Füzér falképei – elsősorban az *Arma Christine*nek a korban újszerű ikonográfiai megoldásával – szervesen illeszkednek a Magyar Királyság központi hatalmával is kapcsolatban álló északkelet-magyarországi régió falfestészetének művészettörténeti összképébe. Egyes, így a csécsi és a magyarfenesi freskókkal hol közelebbi, hol távolabbi hasonlóságot hordozó megoldásai pedig akár az emlékek az Erdély és Felvidék közé eső, művészetföldrajzi szempontból fontos elhelyezkedésére is felhívhatják a figyelmet.

Kovács Gergely

művészettörténész

Magyar Művészeti Akadémia, Magyar Építészeti Múzeum és

Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ

kovacs.gergely.karoly@mma-mem.hu

128 ÉBER László: Köpnöyeges Máriaképek. *Archeológiai Értesítő*, ÚF 32. 1912. 303–319; LÁNGI József: Köpenyes Mária középkori és barokk ábrázolásai a lónyai református templomban feltárt freskó ürryűen. In: *Kép, képmás, kultusz*. Szerk. BARNA Gábor. Szeged, Szegedi Tudományegyetem, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2006. 50–64; GOMBOSI Beatrix: „Köpnöyegem pedig az én irgalmasságom...” *Köpnöyeges Mária ábrázolások a középkori Magyarországon*. Szeged, Szegedi Tudományegyetem, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2008.

129 WEHLI Tünde. Festészet. Falfestészet. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*, II. Kiállítási katalógus. Szerk. BEKE László–MAROSI Ernő–WEHLI Tünde. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 1987. 333.

130 Uo. 335.

131 SZAKÁCS 2013. (ld. 27. j.) 210.

132 GAYLHOFFER-KOVÁCS Gábor: A baktalórántházi római katolikus templom középkori falképei. In: *Középkori templomok* 2013. (ld. 27. j.) 87–89. 16. kép.

133 LÁNGI József: Feketeardó (Чорнотисів), római katolikus templom. In: *Középkori templomok* 2013. (ld. 27. j.) 296; JÉKELY Zsombor: Középkori falfestészet a Felső-Tisza-vidéken. In: *Művészet és vallás a Felső-Tisza-vidéken*. Szerk. KOLLÁR Tibor. Nagyvárad–Nyíregyháza, Királyhágómelléki Református Egyházkerület–Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Területfejlesztési és Környezetgazdálkodási Ügy-nökség Nonprofit Kft., 2014. 57.

134 JÉKELY 2014. (ld. 133. j.) 55.

## Remarks on the medieval *Arma Christi* and other wall-paintings of the Roman Catholic Church at Füzér

The wall-paintings of the Roman Catholic Church at the foot of the Füzér Castle hill have remained in a quite fragmented state: currently we can see the fragments of *Saint Nicholas* and three other standing saints on the south wall and fragments of the *Crucifixion* and the *Arma Christi* on the north wall of the nave. The frescoes could have been painted in the first half of the fourteenth century, however, their more exact dating has not been determined so far. Previous scholarly research did not deal with them in detail notwithstanding the fact that regarding its iconography, the *Arma Christi* image of this fresco cycle seems to be a quite early example even in European context.

This paper focuses primarily on the iconographic analysis of the *Arma Christi* scene and the entire fresco cycle at Füzér. While giving a brief survey of the evolution of the *Arma Christi* image type, a more detailed analysis is given about the representations belonging to this iconographic type in 14<sup>th</sup> century Central Europe and Hungary. (While there are only a few examples of the *Arma Christi* from this period, one more has to be added to the list, namely a wall painting on outer façade of the Evangelical Church at Barcarozsnyó.)

Concerning its iconography and composition, the *Arma Christi* of Füzér does not have any direct connections with the similar images known from Central Europe. Its closest analogy is a panel painting of much higher quality attributed to Roberto Oderisi (or d'Oderisi) and dated to around 1350. Oderisi was

a painter of the Angevin court in Naples. The same dynasty, however, ruled in Hungary in the same period and hence the political and cultural connections were strong between the two kingdoms. Members of the Drugeth family, who possessed Füzér castle and the settlement around it during the 14<sup>th</sup> century, belonged to the inner circle of the court of Charles I of Anjou, king of Hungary (1308–1342) and participated in various diplomatic missions and military campaigns in Naples. It is highly probable that this family had a direct role in the creation of the wall paintings of the Füzér parish church as well. The possible iconographic connections of the *Arma Christi* image of Füzér with such similar representations like Oderisi's Neapolitan painting can be explained by assuming the possible intermediary role of sketchbooks or illuminated manuscripts.

Based on its iconographic peculiarities, its stylistic features and the types of the letters of the inscriptions, the wall-paintings in the Füzér parish church can be dated to the end of the first half of the 14<sup>th</sup> century, around 1350.

*Gergely Kovács*

art historian

Hungarian Academy of Arts, Hungarian Museum of Architecture and Documentation Center for the Cultural Heritage Management  
kovacs.gergely.karoly@mma-mem.hu

### TÁRGYSZAVAK

falképfestészet, ikonográfia, *Arma Christi*, kompassió, Roberto Oderisi, Drugeth család, Északkelet-Magyarország, Füzér

### KEYWORDS

wall-paintings, iconography, *Arma Christi*, compassion, Roberto Oderisi, Drugeth family, Northeastern Hungary, Füzér

## Egy corvina története

Battista Spagnoli Mantovano: Parthenice Mariana  
(Pontosításokkal a Pierpont Morgan Library M496 és M497 jelzetű  
corvináinak provenienciájához)\*

### A címlap

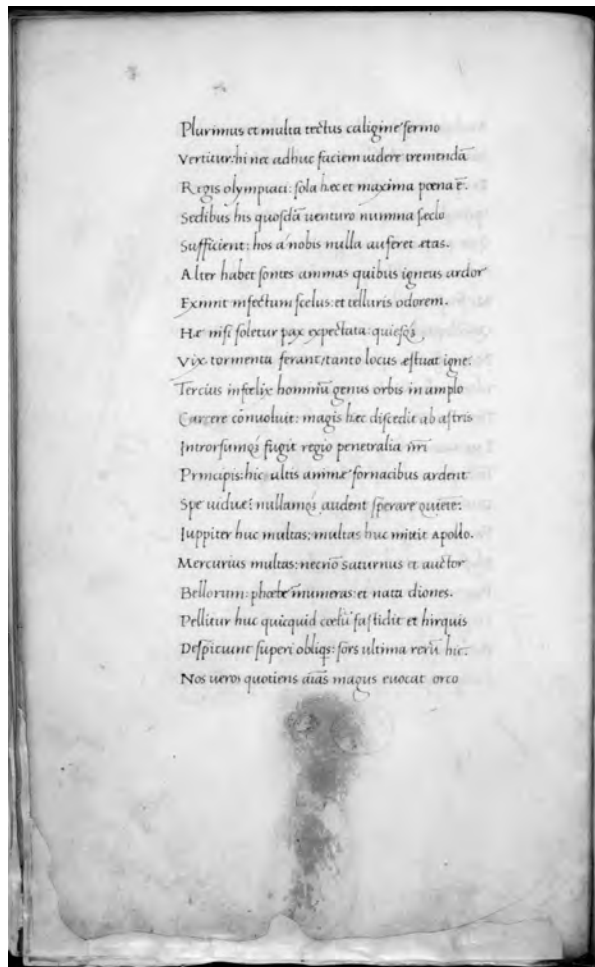
Az Országos Széchényi Könyvtár Cod. Lat. 445 jelzetű, kis méretű (252×155 mm), 68 foliót tartalmazó pergamen kódex a nemzeti könyvtár egyik legkésőbbi corvina-szerzeménye, a magyar állam 1939-ben vásárolta meg Ernst Lajos műgyűjtő hagyatéki árverésén.<sup>1</sup> A kézirat egyetlen művet tartalmaz, Battista Spagnoli Mantovano (1447–1516) *Parthenice Mariana* című, három fejezetből álló, hexameteres latin költeményét. A kódex a címlapjától eltekintve szinte teljesen dísztelen, csak a második és a harmadik könyv kezdeténél tartalmaz egyszerű, vörös (fol. 13r, Liber II, „A”), illetve zöld (fol. 46v, Liber III, „I”) színű, sarkain lemetszett, homorú ívnyergőbe helyezett, két sor magas, laparannyal írt iniciálét.<sup>2</sup> A kézirat kiállítása dísztelensége ellenére rendkívül elegáns: a széles margók közé helyezett szövegtükör (148×83 mm) a címlapot és a fejezetkezdő oldalakat leszámítva levelenként negyven, tehát oldalanként húsz sort tartalmaz.<sup>3</sup> (1. kép) A barna tintával írt szöveg professzionális, bár máig azonosítatlan másoló munkája: a minuszkulák gondosan formált humanista könyvkurzívval íródtak, az írásképpel jellegzetes elemei az „x” bal alsó és a „q”, illetve „y” alsó szárainak az alapvonal alá hosszan lenyúló, íves vonalai és a kalligrafikus ligatúrák

(„ct”, „st”).<sup>4</sup> A kódex egyetlen díszé a címlap, de ez sajnos rendkívül rossz állapotban maradt fenn, mint ahogy az egész kézirat is erősen roncolt: a lapokat barnás színű égésnyomok tarkítják. A tűz, amelyben a kézirat megsérült, sok levél alsó, illetve külső margóján jelentős mértékű anyagvesztést is okozott. Mivel azonban a szövegtükör körül ez a margó szokatlanul széles (alul a levelek magasságának majdnem egyharmadát adja), ezért a szöveg csak nagyon kevés helyen sérült meg.

A kódex díszes címlapja, amely egyúttal incipitlapként is szolgál, az egész levélre kiterjedő, tájháttér elé helyezett, hármastagolású architektonikus keretszerkezetből áll. (2. kép) Az all'antica motívumokkal, elsősorban palmettákkal és akantuszindákkal gazdagított építmény szürke mellvédsávja előtt, kétoldalt profil nézetben ábrázolt, eredetileg ecsetarannyal megfestett, oroszlántestű, emberfejű, szárnyas hibrid lények, szfinxek ülnek, és kifelé tekintenek. Közöttük, a *bas-de-page* közepén élénkpiros színű, apró szárnyakat viselő, ruhátlan puttók tartják a címerpajzsot magába foglaló medalliont keretező aranylécet. A pajzsban másodlagosan ráfestett címer jelenik meg: arany alapon három fekete korszó. Ez alatt az eredeti címer nyomai alig érzékelhetők: a lepattogzott laparany alatt a felső sávban az első címer heraldikus mázként használt vöröse és

\* A tanulmány alapjául szolgáló előadás elhangzott az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottsága által szervezett *Magyarország és a külvilág: fejezetek a műgyűjtés történetéből* című konferencián a Magyar Tudományos Akadémián, 2015. november 29-én. A szöveg némileg módosított, pontosított és kiegészített változata az angol nyelven megjelent tanulmányomnak (Pócs 2017). A téma feldolgozásához szükséges kutatásaimat a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj keretében végeztem, jelen tanulmány *A reneszánsz művészet Magyarországon* című NKFIH K-120495 kutatási projekt részeként készült. Köszönettel tartozom Láng Benedeknek, aki a Beinecke Rare Book and Manuscript Libraryben (New Haven, Yale University) kérésemre ellenőrizte a kódex provenienciájának megállapításához alapvetően fontos dokumentumokat.

1 Ernst-aukcio 1939. 26. 1561. tétel. A kódex kikiáltási ára 8000, leütési ára 10 400 pengő volt. Az utóbbi adatot közli GÁSPÁR 1940. 182.  
2 A fol. 13r iniciáléja a II. könyv címfelirata alatt a szövegtükör tetején, azon belülre került. A fol. 46v-n a felső két verssor az előző könyv vége, ezután következik kék színnel írva a III. könyv címsora („Parthenices liber tertius”), majd alatta az iniciálé a külső margóra, tehát a szövegtükörön kívülre került.  
3 A margók méretei a következők: belső: 28 mm, külső: 44 mm, felső: 30 mm, alsó: 74 mm.  
4 A scriptor jellegzetes módon felváltva használ a szövegben egyenes szárú „q” minuszkulát és íves szárú, enyhén ovális formájú „Q” majuszkulát.



1. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana*. Róma, 1488 k. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445, fol. 50v

pajzsának fekete kontúrvonala érzékelhető.<sup>5</sup> Az eredeti címerpajzsot a tájháttér egével azonos árnyalatú, kék színű alapmező vette körbe, ennek nyomai a címer felső fele körül, elsősorban a jobb oldalon vehetőek ki. A mellvédet széles, enyhén kiugró, aranyléccal keretelt fríz zárja le, melynek vörössel festett mezőjét a szfinxek feje fölött eredetileg gazdag ornamentális díszítés borította.

Az építmény második szintjén a magas mellvédet lezáró fríz széleire helyezett, ez utóbbiával azonos, élénk-

piros színnel kitöltött mezejű, de profilált zöld kerettel ellátott pillérek állnak, ezeket pedig gazdagon profilozott, magas, háromrészes párkány zárja le. (Egy fontos építészeti anomáliára már itt érdemes felfigyelni: noha a pillérek gazdagon profilált lábazatból indulnak, azokat fönt mégsem zárja le fejezet, a párkányzat architrávja így közvetlenül a pillértörzseken ül.) A háromrészes párkány középső tagozata, a mellvédével azonos árnyalatú szürkével festett fríz teljesen dísztelen, sima felületű. Ezzel szemben a laparannyal festett, hangsúlyosan kiülő architráv és különösen a koronázópárkány gazdagon profilált kialakítású. (Az utóbbi esetben a bóluszos vörös alapozás helyenként átüt az elvékonyodott aranyozáson.) A párkányzatot a szövegtükkörrel azonos szélességű, íves oromzat zárja le, melynek arany kerete az oromzat szélein és középen szürkésfehér rozettával díszített volutába csavarodik, középvonalában pedig, koronázó motívumként, egy nagy méretű, arany palmetta emelkedik ki. Az oromzat zöld belső mezejében két, egymással szembeforduló, arany színű madár jelenik meg, amelyeket akár a magyar uralkodóra utaló, bár ez esetben nyilván nem a heraldikailag helyes (fekete) színnel megfestett hollókként is értelmezhetünk.

Az építmény mindhárom szintjén két-két puttó látható: az alsó kettő címertartóként szolgál, a többi zenél: a középső szint pillérei előtt álló figurák közül a bal oldali vonós hangszeren, fidulán játszik, a párja pedig felemelt bal karjában kézi dobott tart, melyet jobb kezével éppen üt, és közben énekel. A felső szinten, a koronázópárkány szélein két puttó ül, lábukat lelógatják, egy-egy karjukkal az oromzat rozettájának támaszkodnak, másik kezükben szintén hangszert tartanak: a bal oldali, fejét kifelé fordítva, egy hosszú, egyenes trombitát fúj, a másik egy ma már meghatározhatatlan hangszert emel a vállához, és a lap közepe felé, lefelé tekint. E puttókat gazdagon fodrozódó, többször is megtekeredő, szélfüttá fehér szalagok veszik körül: a bal oldali puttó két szalagja közül az egyik mintha a jobb felkarjához lenne kötve, majd onnan indulva, a háta mögül bújik újra elő, míg a másikat bal kezével tartja. A jobb oldali szárnyas gyermekhez csak egy szalag tartozik, amely jobb karja köré csavarodik.

Az architektúra elé három kiegészítő motívum került: egy *tabula ansata*, egy monumentális pergamenlap és egy Madonna-kép. A párkányzatot a szövegtükkörrel és az oromzattal azonos szélességű, keskeny aranyléccal körbevett, fekvő téglalap formájú feliratos tábla takar-

<sup>5</sup> A címer jobb felső sarkában érzékelhető élénkpiros folt, amely ráta-  
kar az első pajzs fekete kontúrvonalára, a második címer laparanyá-

hoz használt bóluszos alapozás részének tűnik.

ja el, amelynek színei a pillérekéhez igazodnak: piros mezejét keskeny, zöld sáv kereteli. Rövidebb oldalaihoz az oromzatot felülről lezáró arany keretdísszel azonos, de vertikális helyzetbe fordított, volutákba csavarodó, íves formájú díszítőelem csatlakozik, melyek középvonalából itt is rozetta emelkedik ki. Az epigráfiai emlékeket idéző felírtos táblán eredetileg laparannyal írt, kapitális antikva betűkből formált felirat volt olvasható négy sorban, de mindebből – a vonalazáson kívül – ma már csak egyetlen betű apró töredéke látható szabad szemmel, az első sor utolsó előtti „E” karakterének középső vízszintes vonala és függőleges szárának alsó fele.

A gazdagon díszített, antikizáló architektúra egyúttal keretként is szolgál a ráakasztott, monumentális pergamenlap számára, melynek enyhén feltekeredő széleit kékeszürke árnyékolás teszi különösen illuzionisztikussá. E pergamenlapon a *Parthenice Mariana* első 13 sora olvasható: az első hexameter kapitális antikva betűkkel és laparannyal van írva, három sorba törve, az utána következő 12 sornyi szöveg már a kézirat többi lapjához hasonlóan, barna tintával és kurzív írással került a címlapra, de ezek a sorok – ellentétben a kezdő sorral – nagyon elhalványultak.<sup>6</sup>

A harmadik kiegészítő motívum egy kék keretbe foglalt, négyzetes kép, amelyen arany alapra helyezett, félalakos Madonna-ábrázolás jelenik meg. Szűz Mária fehér szegélyű, élénkpiros tunikát visel, aranszínű haját és vállait kék köpeny borítja, amelynek belső oldala – a kihajló szélek alapján – zöld színű. Fejét enyhén oldalra dönti, és tekintetét a jobbra előtt ülő Gyermeke irányába, lefelé fordítja, bal kezében egy almát (?) nyújtja. Az enyhe rövidülésben ábrázolt gyermek egy, a kép kék keretére, mintegy paravánra helyezett párnán ül, jobbát áldásra emeli, bal kezét az almára helyezi. Ez az 5 sor magas Madonna-kép a szövegtükrök bal felső sarkát foglalja el, de nem része annak: úgy tűnik, mintha a költemény kezdő sorait hordozó, monumentális pergamenlapot azért „vágták” volna ki, hogy mögüle feltárujon a valóságos festmény benyomását keltő ábrázolás. Jellegzetes trompe-l'œil-effektről van tehát szó. A Madonna-kép beemelése a kompozícióba ikonográfiai és tematikai szempontból természetesen nem szorul részletes magyarázatra, hiszen szerepeltetését Battista Mantovano Mária-költeményének témája kel-

lően indokolja. Ennél sokkal érdekesebb azonban, hogy a miniátor a „képet” az iniciálé helyére rakta: ez tehát nem egy figurális iniciálé, hanem egy Madonna-kép, amely helyettesíti azt.

A monumentális építmény szinte teljesen kitölti a lapot, de körülötte a keskeny oldalsó sávokban tájháttér bontakozik ki: a lap alsó felében zöld szín jelöli a természeti környezetet, a belső margó felé tekintő szfinx mellett egy földön ülő madár (gyöngytyúk) jelenik meg, és ugyanezen az oldalon, az oromzati mező magasságában, a kék égen egy másik, kisebb madár repül kitárt szárnyal. A lap külső margóján, a jobb oldali pillér mellett egy vörös alapú, nagy méretű címerpajzsral díszített, szélben lobogó zászló is feltűnik.

A címlap, noha rendkívül kvalitásos miniatúrát tartalmaz, nagyon rossz állapotban maradt fenn, és erről sajnos nem csak a teljes kéziratot megrongáló tűzkrár tehet. A kódexet a hátsó kötetstábla belső oldalára ceruzával írt bejegyzés szerint 1949-ben Sasvári Dezső restaurálta, ekkor készült a budai reneszánsz bőrkötéseket imitáló kötetstáblája is. E „restaurálás” eredményeként a címlap miniatúrájának felülete rendkívüli mértékben roncsolódott, helyenként pedig a festést hordozó pergamenben is újabb hiányok keletkeztek. A fennmaradt részek felületei részben elmosódtak, a fedőfesték sok helyen eltűnt vagy elvékonyodott (a *bas-de-page* puttóinál az alárajzolás kontúrvonalai tisztán kirajzolódnak), és a címlap egyéb részeit borító, eredetileg rendkívül finoman felvitt lap- és ecsetarany-felületek is károsodtak, vagy teljesen elpusztultak.

A címlap mai állapotát a restaurálás előtti helyzettel szerencsére jól össze lehet vetni: a kódex mellett az OSZK Kézirattárában fennmaradt annak az archív fotónak egy jó minőségű nagyítása, amely több publikáció illusztrációjaként is szolgált a két világháború között.<sup>7</sup> (3. kép) Az összehasonlítás alapján egyértelmű, hogy a címlapnak azok a részei, amelyeket a tűz nem rongált meg, az 1949-es restaurálásig még lényegében megőrizték eredeti állapotukat. Mindez különösen igaz a figurális részletekre, tehát a címetartó és zenélő puttókra, valamint a *bas-de-page* medaillonjára, a pillértörzsek belső mezőjére és a levél bal alsó sarkára, illetve a külső margó közepén látható zászlóra és annak címerére. Ez utóbbin eredetileg arany alapon fekete horgony

6 A szövegtükrök 16 sort tartalmaz, de az iniciálé helyét elfoglaló, 5 sor magas Madonna-kép miatt az első verssor 3, a második pedig 2 sort foglal el. A 16 sor ezért 13 hexameternek felel meg.

7 A reprodukció megjelent: HOFFMANN 1939. 104. és HOFFMANN 1940. 271. Ugyanezt az archív felvételt használta még Berkovits Ilona

is a magyarországi gyűjteményekben őrzött corvinákról megjelent monográfiájában: BERKOVITS 1963. 57. 14. kép. A szerző meg is jegyzi, hogy a „corvina értékes címlapja, sajnos annyira megrongálódott, hogy színes tábla nem készülhetett róla.” Uo. 105. 69. jegyzet. A kódex tudomásom szerint 1949 óta csak egyszer szerepelt kiállításra: *Bibliotheca Corviniana* 1990. 158. kat. 167. és LXIV. kép.





2. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana*. Miniátor: Giovan Pietro Birago, Róma, 1488 k. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445, fol. 1r



305

látszódot.<sup>8</sup> A pillértörzsek tükrét akantuszlevelekből és palmettákból formált, arannyal festett növényi dísz töltötte ki, alattuk pedig, a mellvédet lezáró fríz sarkain, a szfinxek fölött, rozettákba csavarodó félpalmetták voltak, sarokdíszként szárnyas puttófejek szolgáltak.

A restaurálás eredményeképp a levél bal alsó sarkában, az architektúrát keretelő táj előterébe helyezett állatokból csak elmosódott foltok maradtak: a szfinxtől balra ülő szarvas elvesztette agancsait, a lábazati párkány előtt ülő szürkésfehér nyúlból szinte csak az előrajz vonalai maradtak meg, míg a tőle jobbra lévő, a képtér felé, befelé forduló, kékfejű gyöngytyúk ma már inkább értelmezhetetlen festékfoltnak tűnik.

Hasonló mértékű a pusztulás a levél felső sávjában is: a koronázópárkányon ülő két puttó közül a jobb oldali csak a nyomai maradtak meg, a mellette repkedő madarak teljesen eltűntek, mint ahogy megsemmisült a gazdagon fodrozódó szalagokat modelláló fedőfestés java és a bal oldali puttó kezében tartott trombita is. A címlapot érintő „restaurálás” következtében a vörös és zöld fedőfesték átütött a levél verző oldalára, és a pergamen több helyen megsemmisült. A hiányok elsősorban a levél külső margójának alsó felén és az alsó margón jelentkeznek. Ezek közé tartozik a *bas-de-page* közepén a pajzs és a medallion közötti mező is, amely a magyar uralkodóra utólag ráfestett címer rangjelző elemét is tartalmazta. A vegyszeres mosás (?) a lapot díszítő laparany jelentős részét tehát elpusztította, és ez nemcsak az architektúrát borító növényi ornamentikát és egyes figurális motívumokat érintette, hanem az oromzat alatti feliratos tábla szövegét is. Pedig kizárólag ez a felirat tanúskodott arról, hogy a kézirat egykor Mátyás királynak készített dedikációs példány volt.<sup>9</sup>

Mindezek következtében mára elvesztek a miniatúrának azok a kvalitásos részletei, amelyekről az archív felvétel tanúskodik. A címlap illuzionisztikus összhatásához ugyanis nem csak a *trompe-l'œil* részletek járultak hozzá, hanem a pontosan kivitelezett fény-árnyék

kezelés is. A bal oldali pillér térben rövidülő belső oldalát jelző sötét felület mára egybemosódott az előoldal keretével, valamint teljesen eltűntek a párkányfríz és a *tabula ansata* keretét modelláló, azok plasztikusan kiemelkedő részeit érzékeltető felületek is: helyettük ma már csak egynemű színfoltok látszanak. A feliratos tábla térbeli viszonyait is addig lehetett csak jól érzékelni, amíg látszott, hogy az azt jobbról keretelő, palmettás ív árnyékot vet a mögötte lévő frízre.

A kódex lapjainak és az incipitet díszítő miniatúrának a jelenlegi állapotát azért fontos pontosan rögzíteni, mert enélkül nem lenne érthető a szöveg és a kódex keletkezésének, illetve a kézirat modern kori vándorlásának a története. Jelen tanulmányomban tehát e viszonylag kevésbé tanulmányozott corvina történetének az elejét és a végét fogom felfejteni, és ennek a két történetnek a megértéséhez a kézirat legelső és legutolsó lapjai nyújtanak támpontot.

## A címlap stíluskapcsolatai és a kódex keletkezése

### Giovan Pietro Birago Rómában

A budapesti kódex címlapjának attribúciós kérdéseivel először Hoffmann Edith foglalkozott, aki Mantegna hatása alatt működő, „Mantua-környékbeli” mester műveként határozta meg.<sup>10</sup> Balogh Jolán ismerte föl, hogy a címlap figurális részletei, elsősorban a zenélő puttók jellegzetes figurái, olyan nagymérvű stílusjegyzést mutatnak a Bona da Savoia, Galeazzo Maria Sforza milánói herceg özvegye számára készített *Sforza Hóráskönyv* lapjaival, hogy bizonyosan azonos kéztől származnak.<sup>11</sup> Az 1490-es évek elejére datálható, kis méretű luxuskódex több tucat lapját borítja egész oldalas miniatúra,

8 A címerpajzs ábrája sajnos az archív felvételen sem vehető ki egyértelműen. Hoffmann Edith leírása szerint ezüst horgony volt rajta vörös alapon, lásd Hoffmann 1939. 104. A címerpajzs belső mezője teljesen elpusztult, de szélein körben laparany nyomai láthatóak. Ebből következően a pajzson helyenként kivehető vörös szín – amely bizonyosan nem azonos a zászló eredeti festékrétegével – valójában csak a laparany alapozórétege. Ha viszont a pajzs arany alapú volt, és feltételezzük, hogy a címer heraldikailag szabályos volt, akkor a mesteralak nem lehetett ezüst, hanem csak fekete. (Ha ez a feltételezésem helytálló, akkor Hoffmann valószínűleg oxidálódott ezüstnek vélte a horgony fekete színét.) Mindezzel együtt fontos megállapítani, hogy ez a címer utólag került a zászlóra, semmiképp nem volt része az eredeti miniatúrának.

9 A felirat szövege az archív fotó alapján: „F · BAP · MANT · CARME · THEO / LOGI AD SERENISS · VNGARIAE / ATQ · BOEMIAE REGEM MATHI / AM ~~BO~~ PARTHENICE ~~BO~~”. A szöveg feloldása a következő: „Fratris Baptistae Mantuani Carmelitani Theologi ad Serenissimum Ungariae Atque Boemiae Regem Mathiam Parthenice”. (A „PARTHENICE” címszót kétoldalt szíjlőlevelek keretelték, a szavak közé csak ott került pont, ahol előtte a szó rövidítve volt.)

10 Hoffmann 1927. 38.

11 BALOGH 1928. 32–34. Balogh attribúcióját később Hoffmann is elfogadta, lásd Hoffmann-Wehli 1992 (1929). 75–76; Hoffmann 1939. 108; Hoffmann 1940. 270, vö. BERKOVITS 1962. 56–58. és 123. kat. 42. Az attribúciótörténethez összefoglalóan lásd GNACCOLINI 2003. 149. 45. jegyzet.

melyek alkotója a milánói Giovan Pietro Birago volt.<sup>12</sup> A miniátort csak a 20. század közepén sikerült azonosítani, ezt megelőzően – éppen e legjelentősebb műve alapján – segédnéven tartották számon.

Birago legkorábbi művei feltehetően az 1460-as évek végén készültek, majd a következő évtized elején részt vett a bresciai székesegyház szerkönyveinek díszítésében.<sup>13</sup> Ez volt az első jelentős megbízása, majd közel másfél évtizedre szinte teljesen eltűnik a szemünk elől, hogy aztán a század utolsó évtizedének első felében a Sforza-udvar egyik legtöbbször foglalkoztatott miniátoraként lépjen ismét elénk. Szignatúráját is a hercegi család tagjai számára díszített inkunábulumok címlap-miniatúráin, Giovanni Simonetta 1490-ben megjelent, *Sforziada* című traktátusának két példányán sikerült először azonosítani.<sup>14</sup> (4. kép)

A címlap attribúciója tehát megoldott kérdésnek tekinthető, de a kódex keletkezésének körülményei, pontos időpontja és a miniatúra stíluskapcsolatai máig nem teljesen tisztázottak. Amikor Hoffmann Edith először foglalkozott a corvinával, a kódex keletkezését Mantovába lokalizálta. Balogh Jolán ezzel szemben – a miniátor milánói műveinek ismeretében – a corvinát beemelte

12 *A Sforza Hóráskönyv* (London, BL, Add. Ms. 34294, valamint – egy kivételével – a kalendáriumból származó önálló lapok: BL, Add. Ms. 45722, 62997, 80800 és New York, B. Breslauer Collection) miniatúráit Birago feltehetően 1490 és 1494 között készítette Bona da Savoia számára. A díszítés azonban befejezetlen maradt, a további miniatúrákat három évtizeddel később Gerard Horenbout készítette el a *Hóráskönyv* akkori tulajdonosa, Ausztriai Margit számára. EVANS 1992. 7–28; GNACCOLINI 2004a. 107.

13 Birago korai, bresciai korszakának műveihez: GNACCOLINI 2000; MELOGRANI 2003; ALEXANDER 2004.

14 Az inkunábulum Simonetta latin nyelvű művének Cristoforo Landino-féle latin fordítását tartalmazza: *Historia delle cose fatte dallo invictissimo duca Francesco Sforza*, Milano, Antonio Zarotto, 1490, HC: 14756; GW: M42290; ISTC: is000534000; IGI: 9014. A *Sforziada* pergamenre nyomtatott, varsói példányának címlapján (Varsó, Biblioteka Narodowa, Inc. F. 1347) Bogdan Horodyski fedezte föl Birago szignóját („P[re]s[er]v[er]e J[oh]ann[is] P[etr]i BIRAGVS FE[cit]”), és ezzel sikerült nevet adnia a mesternek. A szerző egyúttal megállapította, hogy a korábbi ismert két, szintén Sforza-megrendelésre díszített inkunábulum (London, BL, G.7251; Párizs, BnF, Vélins 724) és a *Sforza Hóráskönyv* ugyanettől a kéztől származik. Horodyski mindezek alapján egy rövid űve-katalógust is összeállított tanulmányja elején, de a Battista Mantovano-corvina itt nem szerepel, HORODYSKI 1956. 251–252. Birago neve először Balogh Jolánnál társul a budapesti kódexhez: BALOGH 1966. 542. A varsói inkunábulummal szinte egyidőben kerültek elő egy negyedik miniált *Sforziada* példány címlapjának töredékei, amelyen szintén azonosították Birago szignóját (Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890. n. 4423–4430. és 843), lásd *Mostra storica* 1953. 411. kat. 659. A segédnév (Maestro delle Ore Sforza) azonban továbbra is használatos, mivel Bona da Savoia *Hóráskönyvét* Birago nem egyedül díszítette, hanem egy, az ő stílusához nagyon közel álló másik mesterrel együttműködésben, lásd GNACCOLINI 2004b.



4. Giovanni Simonetta: *Sforziada*. Milano, Antonio Zarotto, 1490  
Miniátor: Giovan Pietro Birago  
Varsó, Biblioteka Narodowa, Inc. F. 1347, b2r, részlet

a budai uralkodói udvar és a Sforzák közötti intenzív diplomáciai kapcsolatok kontextusába. Értelmezése szerint a Mátyásnak dedikált kódex is része volt annak az import művekből összeálló emlékcsoportnak, amely a Ludovico il Moro unokahúga, Bianca Maria Sforza és Mátyás törvénytelen gyermeke, Corvin János között 1487-ben *per procuram* megkötött házasságnak, tehát a két udvar között létrejött dinasztikus kapcsolatnak köszönhetően, egyfajta „milánói kultúráramlat” révén érte el Budát.

Birago szerepét illetően azonban még ennél is tovább ment: azt feltételezte, hogy a miniátor egy rövid ideig, 1489–1490-ben Budán tartózkodott, és itt kezdte el készíteni a végül befejezetlenül maradt, a Battista Mantovano-corvinánál sokkal nagyobb szabású művét, az ifjabb Vitéz János szerémi (1481–1489), majd veszprémi (1489–1499) püspök számára díszített *Pontificalét*.<sup>15</sup> Mivel a dedikációs kódex címlapja és a szerkönyv egész oldalas, architektonikus keretbe foglalt képei között rendkívül szoros stílári kapcsolatot érzékelt, ezért – joggal – úgy gondolta, hogy a két mű keletkezése időben is közel eshetett egymáshoz. A Battista Mantovano-corvina ezek szerint a magyarországi utat megelőzően, még Milánóban készült volna, a Vitéz *Pontificale* pedig Budán, miközben viszont a főpap – ahogy Balogh maga is hivatkozik rá – a magyar király követeként mindvégig Rómában volt.

Ma már tudjuk, hogy Birago nem járt Budán, és mindkét magyarországi vonatkozású kódexét Rómában ké-

szítette, abban a rövid időszakban, 1487 és 1489 között, amikor mind a miniátor, mind pedig a budapesti kódex szövegének szerzője, Battista Spagnoli Mantovano is Rómában tartózkodott.<sup>16</sup> A spanyol apától származó, mantovai születésű karmelita szerzetes, aki a 16. század elejére Európa-szerte az egyik legolvasottabb latin epikus költővé vált („az új Vergilius”, avagy „Christianus Maro”), a karmelita rend mantovai kongregációjának vikáriusaként érkezett Rómába 1486-ban.<sup>17</sup> Három könyvre osztott, hexameteres Mária-himnusz, a *Parthenice Mariana* feltehetően évekkel korábban, 1479 és 1481 között íródott, majd 1488. október 17-én jelent meg Bolognában. Az *editio princeps* nem tartalmazza a kódex címlapján olvasható, Mátyásnak szóló dedikációt.<sup>18</sup> Helyette két szöveget illesztett a szerző a *Parthenice* elé, mindkettő bolognai barátaihoz, Lodovico Fuscararióhoz és Giovanni Battista Refrigerihez szól: az első egy rövid ajánlólevél, majd ezt egy meglehetősen hosszú, prózában írt apologia követi. A hexameteres költemény után pedig egy újabb vers következik az inkunábulumban, egy önálló címmel ellátott, ezúttal disztichonban íródott rövid mű.<sup>19</sup> Hoffmann Edith ezek alapján joggal következtetett arra, hogy a dedikációs kódex a nyomtatott könyv előtt készülhetett el, szerinte valamikor 1485 és 1488 között.<sup>20</sup>

A mű keletkezési körülményeinek tisztázásához két szempontot kell figyelembe venni, egyrészt a miniatúra stíluskapcsolatait, másrészt pedig – részben ezzel összefüggésben – Battista Mantovano római tartózkodásának adatait és ismeretségi körének tagjait.

- 15 BAV, Ottob. Lat. 501, BALOGH 1966. 542. A kódex újabb irodalma: *Liturgia in Figura* 1995. 244–248. kat. 57. (Anna Melograni, Adalbert Roth); GNACCOLINI 2003. különösen 135–136 és 140–143; *Hunyadi Mátyás* 2008. 424–426. kat. 10.11. (Farbaky Péter, Anna Melograni). A kódex írásának befejezéséhez a *terminus post quem* a fol. 145v levélen olvasható bejegyzés szerint 1489. január 1. („Mcccc.lxxxix. die p[ri]ma mensis Januarij. Ego Jo[hannes] ep[iscopu]s Sirmien[sis] consacraui eccl[esi]am et altare...”), de a miniatúrák ebben az esetben – ívfűzetként – párhuzamosan készültek a szöveg másolásával. Birago minden bizonnyal 1490-ben hagyta el Rómát és tért vissza Milánóba. Ifj. Vitéz János, aki időközben elnyerte a veszprémi püspökséget, 1486 után egészen a király haláláig szinte folyamatosan Rómában tartózkodott. 1490 tavaszán tért vissza Magyarországra, tehát a kódex díszítése ekkor és ezért maradhatott befejezetlenül.
- 16 Birago római korszakához két további kódex kapcsolható. Ezek közül az egyik egy Tacitus történeti műveit tartalmazó, kis méretű kódex (Koppenhága, Det Kongelige Bibliotek, Gl. Kgl. S. 496), címlapjának architektonikus kiképzésével és a tájháttér alkalmazásával a Mantovano-corvina közeli rokonának tekinthető. Ezt a címlapot Laura Paola Gnaccolini emelte be igen meggyőzően Birago életművébe, lásd GNACCOLINI 2003. 140. és 13. kép. Birago másik, szintén Rómához köthető munkája egy ’S’ iniciálé a Montefeltro hercegi címet tartó puttókkal Celso Millini montefeltrói püspök *Liber ceremoniarum* kódexének címlapján (BAV, Urb. Lat. 470, fol. 5r). A kódex többi miniatúráját Giuliano Amadei készítette, a Birago-attribúció

Andrea De Marchi érdeme, lásd DE MARCHI 139. 158. kat. 35. és 52. kép; GNACCOLINI 2004a. 107. A humanista kurzívával írt kódex scriptora az ekkor még Rómában tartózkodó Sigismondo de’ Sigismondi volt, a kolofon (fol. 125r) alapján a másolást 1487. január 26-án fejezte be.

- 17 Battista Mantovano római korszakához lásd SEVERI 2010. 85–95; SEVERI 2014.
- 18 MANTUANUS 1488: H 2364; GW 3276; ISTC i000058000. A költeményt záró kolofon (k3r: „Bononiae aeditum. iii. id. Feb. M. cccc. lxxxi.”) Marrone értelmezése szerint nem egy korábbi, ismeretlen kiadásra utal, hanem a költemény befejezésének dátumát jelöli, tehát egyfajta *subscriptio*, lásd MARRONE 2000. 38–39. Az inkunábulum utolsó oldalán (k4v) olvasható az a részletes kolofon, amely a könyv valódi megjelenési idejét tartalmazza: „Bononiae Castigatisime impressum: Cura / Caesaris de Nappis. Impensa Benedicti hecto/ris librarii. Opera uero Platonis dilligentissimi (sic!) / impressoris Bononiensium. Anno gratiae / M. cccc. lxxxviii. Kl. nouembres.”
- 19 A bolognai *editio princeps*ben a dedikációs levél négy oldalt tesz ki (a1r–a2v), amelyet a szintén prózában írt *Apologeticon* követ 16 oldal (a3r–b4v). A 48 sorból álló záró költemény (k3r–k4v) önálló címmel került a könyv végére: „Fratris Baptistae Mantuani Carmelitae ad Beatam Virginem Votum.” Giovanni Battista Refrigerihez: GIANSAnte 2016. Az *Apologeticon* keletkezéséről lásd MARRONE 2000. 28–45.
- 20 HOFFMANN 1939. 107.

## Birago és a baltimore-i Petrarca-kódex

A Battista Mantovano-corvina architektonikus címlapja előzmények nélkül áll Birago ma ismert oeuvre-jében. Laura Paola Gnaccolini, aki részletesen elemezte a mester két, magyarországi vonatkozású kódexének miniatúráit és azok stíluskapcsolatait, az újonnan feltűnő motívum alapján arra következtetett, hogy Birago a római korszakát megelőző időszakban, valamikor az 1470-es évek második felében, illetve a következő évtized elején, Venetóban tartózkodhatott, és ott ismerte meg ezt a jellegzetes címlaptípust.<sup>21</sup> Kétségtelen, hogy a corvina címlapjának több eleme, így az a megoldás, hogy a lapot szinte teljes terjedelmében kitöltő építmény tájképi környezetben jelenik meg, és állatok vesznek körül, feltűnő rokonságot mutat azoknak a Venetóban dolgozó miniátoroknak a műveivel (kódexek és nem utolsósorban nyomtatott könyvek élére helyezett, all'antica díszítéssel ellátott, illuzionisztikusan megfestett címlap-miniatúrákkal), amelyeken a budapesti miniatúrához is hasonló trompe l'œil-hatást keltő részletekkel is találkozunk. A szerző szerint Birago elsősorban Girolamo da Cremona és az ún. Maestro dei Putti műveit ismerhette.<sup>22</sup>

Gnaccolini ugyanakkor azt is feltételezte, hogy a corvinán és a *Vitéz Pontificale* architektonikus díszű lapjain nemcsak a mantegneszk stílusban dolgozó venetói mesterek hatása mutatható ki, hanem Birago merített a kortárs római falképfestészet illuzionisztikus tendenciáiból is, egyrészt Pinturicchio, másrészt talán az éppen ebben az időszakban, 1488 és 1490 között a városban alkotó Mantegna műveiből. (Az utóbbi természetesen csak közvetett érveken alapul, mivel a padovai mester római falképei, a VIII. Ince pápa Belvedere-kápolnájába készített freskóciklusa mára nyomtalanul elpusztult, így közvetlen összehasonlításra nincs lehetőség.)<sup>23</sup>

Véleményem szerint azonban a Battista Mantovano-corvina (és a *Vitéz Pontificale*) címlapjának ezeket a jellegzetességeit, a Birago stílusában és motívumkincsében kimutatható, szokatlan mantegneszk fordulatot nem csak, sőt, talán elsősorban nem a Venetóban dolgozó miniátorok hatásának kell tulajdonítanunk, hanem azoknak a padovai mestereknek, akik ezt az all'antica

miniaturastílust Rómában képviselték. Ennélfogva a corvina címlapja nem egy majd' egy évtizeddel korábbi hatás lecsapódásaként, hanem a legmodernebb római fejleményekhez való igazodás példjaként értékelendő.

A mintát az ekkor Rómában dolgozó két legjelentősebb, venetói származású mester, a scriptor (és miniátor) Bartolomeo Sanvito, valamint a vele szoros munkakapcsolatban dolgozó Gaspare da Padova munkái között találjuk meg. És ebben az esetben nem általános stíluskapcsolatról, hanem egy mintakép pontos felhasználásáról van szó. A Battista Mantovano-corvina címlapjának közvetlen mintaképe a baltimore-i Walters Art Museumban őrzött, Petrarca *Trionfi* költeményciklusát tartalmazó kódexének egyik lapja, a *Trionfo della Castità* (*Triumphus Pudicitiae*) incipitlapja (fol. 23r) volt.<sup>24</sup> (6. kép) Számomra egyértelműnek tűnik, hogy a budapesti kódex architektúrájának struktúrája és annak részletei egyaránt erre a miniatúrára vezethetők vissza. Mindkét esetben magas mellvédsávra és azt koronázó, hangsúlyos könyöklőpárkányra helyezett, a pergamenlapot imitáló szövegtükröt pillérekkel keretelő építmény tartja a gazdagon díszített oromzattal koronázott párkányzatot. Az építészeti tagozatok színhasználata is nagyon hasonló, a finom aranyszállal kialakított, palmettás indamotívumokkal díszített vörös pillérmezőket profilozott, zöld keret tagolja. Az építészeti tagozatok között is szoros kapcsolat érzékelhető: a corvina címlap-architektúrájának oromzata és az alatta látható *tabula ansata* kettőse mintha a felnagyított változata lenne a Petrarca-kódex építményének tetején látható oromzati dísznek.

A legszembevetőbb hasonlóság azonban a mellvédsáv figurális motívumainál, a profilnézetben ábrázolt, aranszobrokat imitáló szfinxek kialakításában érhető tetten. (7. kép) Az épület lábazati párkányán méltóságteljesen ülő, hibrid lények kitárt szárnyai pontosan illeszkednek a szövegtükrő alsó vonalához, mintha kariatidaként tartanák az építmény elé helyezett pergamenlapot. A szfinxek persze gyakori és kedvelt all'antica motívumai voltak az 1470-es évek venetói miniaturaművészetének is, de véleményem szerint itt nem csak általános motívumátvételről van szó, hanem a minta pontos követéséről: Birago a Pet-

21 Birago esetleges venetói tartózkodásának bizonyítékeként tekint a szakirodalom a velencei Barozzi család egyik tagja, talán Pietro Barozzi padovai püspök számára, egy másik mesterrel közösen illuminált, nyomtatott breviáriumra (*Breviarium Romanum Ordinis Sancti Augustini*, Venetia, Andrea Torresano, 1481. IX. 28., ÕNB, Inc. 4. H. 63. fol. 9v: *Ézsaiás próféta látomása*), lásd GNACCOLINI 2003. 136–137; GNACCOLINI 2004a. 107.

22 GNACCOLINI 2003. 137–140.

23 GNACCOLINI 2003. 140.

24 Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 23r. GARZELI 1985, I, 299–300; DE LA MARE-NUVOLONI 2009, 296–297. kat. 88; Gaspare da Padova római miniátori tevékenységéhez lásd még TOSCANO 2000; TOSCANO 2016.



5. **Francesco Petrarca:** *Trionfo della Castità*. Miniátor: Bartolomeo Sanvito, Róma, 1487–1488 k. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 22v





6. **Francesco Petrarca:** *Trionfo della Castità*. Miniátor: Gaspare da Padova, Róma, 1487-1488 k. Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 23r





7. A 2. és a 6. kép részletei

rarca-kódexet másolta. Ebből következően a milánói miniátor számára a baltimore-i kódex lehetett az elsődleges vizuális forrás, amikor – legalábbis ma ismert – életművében először alkalmazta az egész oldalas architektónikus címlap típusát és az azt kiegészítő, illuzionisztikus elemeket.

A Walters Art Museumban őrzött Petrarca-kódex sok szempontból különleges emlék. Szövegét Bartolomeo Sanvito írta, jellegzetes, kalligrafikus humanista könyvkurzív írással, de a kódex miniatúráinak kivitelezése befejezetlenül maradt műhelyében. Ennek ellenére a költeményciklust illusztráló dekoratív képprogram egységes maradt.

A kódexben összesen tizenkét illuminált lap van: Petrarca minden *Trionfiját* megelőzi egy, a kódexbe beillesztett levél, amelynek verzó oldalán sokféle all-'antica motívummal elhalmozott építmények foglalják keretbe a címlap után következő költeményt,

tehát az adott triumfust illusztráló, narratív „képet” (5. kép). A szemközti oldalon, tehát a címlapokat követő levelek rektó oldalán, az incipitlapokon groteszk motívumokkal gazdagított trófea- és kandeláberdíszekből kialakított marginális dekoráció fut a szöveg-tükör két hosszanti oldalán és a felső lapszélen, alul pedig újabb figurális motívumok kaptak helyet: a Szüzesség diadalának kezdőlapján például egy *Hölgy az egy-szarvúval* látható. A hat triumfusból az első kettőnek a miniatúrái Bartolomeo Sanvito és Gaspare da Padova együttműködésében készültek. (A beillesztett levelek verzóin látható címlap-miniatúrák az előbbinek, az incipitek dekorációja a figurális iniciálékkal együtt az utóbbinak attribuíhatóak.)<sup>25</sup>

A kódex díszítése azonban, ismeretlen okból, itt félbeszakadt és a négy hátralévő triumfus miniatúráit nem sokkal később egy firenzei mester, Gherardo di Giovanni készítette el. A szakirodalomban ezt a szokatlan mű-

25 Sanvito miniatóri tevékenységét csak az utóbbi évek kutatásainak köszönhetően kezdjük jobban megismerni, lásd ERDREICH 2009.



8. **Francesco Petrarca:** *Trionfo della Morte*. Miniátor: Gherardo di Giovanni, Róma (?), 1488 k.  
Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 30r



9. **Didymus Alexandrinus:** *De Spiritu Sancto*. Miniátor: Gherardo és Monte di Giovanni, Firenze, 1488-1489  
New York, The Pierpont Morgan Library, Ms M496, fol. 2r

helyváltást azzal szokták magyarázni, hogy a kódex befejezetlen állapotában Rómából Firenzébe kerülhetett, és díszítése ott fejeződött be. Véleményem szerint nem így történt. Más alkalommal részletesen kimutattam, hogy Gherardo di Giovanni nagy valószínűséggel járt Rómában, méghozzá éppen 1488 körül, és az ekkor, illetve nem sokkal ezután készült miniatúráinak all'antica formakincse, valamint az, hogy művein – többek között – a római monumentális falképfestészet illuzionisztikus tendenciái érvényesülnek, ezzel magyarázható.<sup>26</sup>

26 DE LA MARE–NUVOLONI 2009. 297. A szerzők szerint a díszítés talán azért maradt félbe, mert meghalhatott a kódex megrendelője. Ez az érvelés azért nem fogadható el, mert ebben az esetben nehéz megmagyarázni, miért fejezte volna be Gherardo di Giovanni mégis a kódexet. Sokkal ésszerűbb arra gondolni, hogy a műhelyváltást az

Nem tudjuk azonban, hogy a szokatlanul díszes és rendkívül igényes Petrarca-kézirat milyen megrendelőnek készült, az első incipitlap alján, a *bas-de-page* közepén ugyanis a címerpajzs mezője üresen maradt. Datálását paleográfiai alapon, Bartolomeo Sanvito scriptori tevékenységének relatív kronológiája alapján, Albinia de la Mare 1488 körülre helyezte. *Terminus ante quem*-nek tekinthetjük azonban, hogy a kódex egyik, Gherardo di Giovanni által készített miniatúrája, a *Trionfo della Morte* incipitlapjának építészeti keretkonstrukciója

indokolta, hogy a padovai mesterek más, sürgősebb megbízásokkal voltak elfoglalva. A címer hiányára persze ez sem ad magyarázatot, de ebben a korszakban egyáltalán nem ritka eset, hogy egy amúgy teljesen befejezett kódexet a címer befestése nélkül adnak át a megrendelőnek. Gherardo lehetséges római jelenlétéhez lásd Pócs 2012. 119–121.



10. **Francesco Petrarca:** *Trionfo della Divinità*. Miniátor: Gherardo di Giovanni, Róma (?), 1488 k.  
Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.755, fol. 65v



11. *Vitéz Pontificale*. Miniátor: Giovan Pietro Birago, Róma, 1489–1490.  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 501,  
fol. 6v (reprodukcio: CSAPODI–CSAPODINÉ 1990)

(8. kép) közvetlen előzménye egy sokkal nagyobb szabású, de hasonló jellegű címlapnak, a Mátyás király számára 1488/1489 fordulóján készített Didymus-corvinának.<sup>27</sup> (9. kép) Úgy tűnik, hogy az illuzionisztikus, egész oldalas architektonikus címlapdísz koncepcióját, amely egyébként teljesen idegen a korabeli firenzei miniatúrafestéstől, és Gherardo életművében is itt jelenik meg először, a miniátor itt és ekkor, a Petrarca-kézirat

befejezésekor ismerte meg a Rómában dolgozó padovai mesterek, Bartolomeo Sanvito és Gaspare da Padova nyomán. Ezt igazolja az a tény is, hogy Gherardo a Petrarca-kézirat díszítésének egységes szekvenciáját úgy tudta folytatni, hogy miközben egyrészt nyilvánvalóan átvett és másolt motívumokat padovai kollégáitól, közben saját motívumkészletét is be tudta építeni a lapok díszítményei közé.

27 New York, PML, Ms. M496, fol. 2r, GARZELLI 1985, I, 310–312; *Painted Page* 1994, 68–69. kat. 13. (William M. VOELKLE); Pócs 2012, különösen 61–63 és 118–121. A kódex másolását a fol. 224v levélen olvasható kolonon alapján Sigismondo de' Sigismondi 1488. december 4-én fejezte be, Gherardo és Monte di Giovanni tehát nem sokkal ezt követően illuminálta a kódexet. Érdekes – feltehetően véletlen – egybeesés, hogy Sigismondo ezt megelőző munkája, még Rómában, épp egy olyan kódex megírása volt, amelynek a díszítésében viszont Birago vett részt, ld. 16. j.

vetően illuminálta a kódexet. Érdekes – feltehetően véletlen – egybeesés, hogy Sigismondo ezt megelőző munkája, még Rómában, épp egy olyan kódex megírása volt, amelynek a díszítésében viszont Birago vett részt, ld. 16. j.

A baltimore-i Petrarca-kódex 1488 körüli datálása összhangban van a Battista Mantovano-corvina címlapján kimutatható, közvetlen hatásával. Ha azt feltételezzük, hogy az előbbi díszítése teljes egészében Rómában készült, előbb Sanvito, majd Gherardo di Giovanni műhelyében (vagy talán lényegében egyidőben), akkor egyáltalán nem meglepő, hogy úgy tűnik: Birago nem csak azokat a kompozíciós és formai elemeket vette át a kódexből, amelyeket a padovai mesterek miniatúráin találunk meg, hanem olyanokat is, amelyek Gherardónak tulajdoníthatóak. Egyszóval: nem csak Gherardo reflektált a padovai miniatúraművészetre, hanem Birago is a firenzei mesterre. Az utolsó diadal, a *Trionfo della Divinità* elé beillesztett levél címlapján tabernákulum-típusú, aranyozott architektonikus keretbe van foglalva a Szentháromságot és az evangélisták szimbólumait megjelenítő miniatúra, amely úgy jelenik meg, mintha egy falra helyezett négyzetes oltár keretébe illesztett *pala* lenne, amelynek keretdíszét alul figurális motívumokkal gazdagított, hangsúlyos konzol tartja. (10. kép) Ez a struktúra részben eltér azoktól, amelyeket Sanvito vagy Gaspare miniatúráin láthatunk, de jellegzetes módon visszatér Birago egy másik munkájában, a *Vitéz Pontificale* lapjain. Úgy tűnik, hogy a milánói miniátor ezt az architektonikus struktúrát használta fel a vatikáni kódex lapjain alkalmazott, egész oldalas miniatúrák keretszerkezetéhez. A maga módján tehát újrainterpretálta a Gherardo által nyújtott mintát. Különösen igaz ez a *Pontificale* 6v levelének dekorációjára, amelyen Birago még a Petrarca-kódex keretdíszének konzolján látható, kitért szárnyú sas motívumát is megismételte.<sup>28</sup> (11. kép) Más all'antica motívumok, elsősorban a palmettás indadíszek, kannelúrák oromzatok esetében általánosan is elmondható, hogy a *Vitéz Pontificale* formakincse rendkívül sok ponton kapcsolódik a Petrarca-kódexhez.

Visszatérve a budapesti corvina címlapjához, annak egy másik jellegzetessége is a római minták követéséről tanúskodik, és ez az iniciálé helyébe illesztett Madonna-kép. Gnaccolini már korábban rámutatott, hogy a corvina ezen részlete, a félalakos Madonna és a Gyermekek kompozíciója elsősorban venetói mintákra vezethető vissza, véleménye szerint elsősorban és közvetlenül Mantegna táblaképeire. A műfaji előké-



12. *Officium Beatae Mariae Virginis ad usum romanum*  
Miniátor: Gaspare da Padova, Róma, 1490 előtt  
Ravenna, Biblioteca Classense, Cod. 4, fol. 13r

pet azonban itt is a padovai mesterek munkái között találjuk meg, egy kisméretű *Hóraskönyv* egyik lapján. A ravennai Biblioteca Classense gyűjteményében őrzött kódex az 1480-as évek végén, legkésőbb 1490 körül készülhetett, másolása Sanvito munkája, miniatúráit pedig a scriptor együttműködésben készítette Gaspare da Padovával.<sup>29</sup> Ez utóbbinak lehet tulajdonítani a fol. 13r díszítését, amelyen a budapesti kódexéhez hasonló módon, a festett architektúra elé helyezett pergamen-

28 A motívum forrása minden bizonnyal az az antik dombormű lehe-  
tett, amely ma is a római SS. Apostoli templom előcsarnokában  
látható, és amelyet a 15. századi művészek jól ismertek és gyakran  
másoltak, lásd BOBER-RUBINSTEIN 1986. 237–238. kat. 186. Érde-  
kes módon itt Birago mintha sokkal pontosabban követte volna

az antik előképet, mint az a Gherardo di Giovanni, aki máskor igen  
aprólékosan és precízen másolta a római szobrászati emlékek közül  
választott forrásait: PÓCS 2012. 84–118.

29 *Officium Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum*, Ravenna, Biblio-  
teca Classense, Cod. 4, fol. 13r, lásd *Miniatura a Padova* 1999, 321–322.



13. **Eusebius Caesariensis: Chronicon**  
 Miniátor: Gaspare da Padova, Róma, 1487–1488 k.  
 London, The British Library, Royal Ms. 14 C. III, fol. 2r

lapon, tehát a miniatúra struktúrájába illuzionisztikus módon beillesztett Madonna-kép jelenik meg (ezúttal keret nélkül), amelynek kompozíciója egyébként nem is annyira Mantegna, mint inkább Giovanni Bellini műveinek ismeretéről tanúskodik. (12. kép)

kat. 129. (Gennaro Toscano); DE LA MARE–NUVOLONI 2009, 308–309. kat. 93. A kódex néhány lapját feltehetően Bartolomeo Sanvito illuminálta, mint a Madonna-képet megelőző levél verzóján található, bíborba merített pergamenre festett Jézus születése-miniatúrát is. Toscano a kódex keletkezését 1475–1480 közé helyezi, de la Mare ezzel szemben Sanvito scriptori tevékenységének relatív kronológiáját figyelembe véve inkább a következő évtized legvégét javasolja.

30 GIANNETTO 1985, 166–176. és 186–194, különösen 188–189.

31 Sanvito korai, padovai éveiben Bembo számára, illetve az ő megbízásából készített kéziratához lásd *Miniatura a Padova* 1999, 250–251. kat. 96. (Federica Toniolo); DE LA MARE–NUVOLONI 2009, 116. kat. 7. (1455–1456 k.), 154. kat. 24. (1462–1463), vö. GIANNETTO 1985, 102–103.

Mindezt tekintetbe véve, úgy tűnik, hogy Birago miniatúraművészetének „mantegneszk” fordulatát nemcsak egy korábbi, feltételezett venetói út és az ott látott mintaképek határozták meg, hanem legalább ilyen mértékig a kortárs római fejlemények is – amelyben elsősorban a padovai, másodsorban pedig Gherardo di Giovanni révén egy firenzei mester hatása is kimutatható. Annak megértéséhez azonban, hogy Birago miért fordult ezekhez a mintákhoz, és hogyan kerülhetett kapcsolatba a Sanvito-műhellyel, a budapesti kódex keletkezésének tágabb kontextusát is ismernünk kell.

### *Battista Mantovano Rómában*

Battista Spagnoli Mantovano 1486 és 1489 között három évet töltött Rómában. Ekkor több jelentős személyiséggel is megismerkedett, többek között a humanista műveltségű velencei diplomatával, Bernardo Bemboval, aki a Serenissima követeként az évtized közepén két alkalommal is, először 1485-ben, majd 1487–1488-ban megfordult Rómában.<sup>30</sup> Bembo az 1460-as években, padovai egyetemi tanulmányai idején került szoros barátságba az akkor még szintén ott tartózkodó Bartolomeo Sanvítóval, és ennek a kapcsolatnak a lenyomata Bembo bibliofil tevékenységében is pontosan kimutatható:<sup>31</sup> abban a korszakban, az 1480-as évek közepén és az évtized második felében, amikor a velencei humanista diplomáciai szolgálatot teljesített Rómában, a Sanvito–Gaspere da Padova műhelyben több, gazdagon díszített, klasszikus szerzők műveit tartalmazó kódex is készült a számára. Ezek címlapjai szintén hathattak Biragóra, elég utalni az Eusebius *Chronicon*ját tartalmazó kódex miniatúráján látható, az épület koronázópárkányának sarkán üldögélő szárnyas puttókra.<sup>32</sup> (13. kép)

Ugyanekkor ismerkedett meg vele Battista Mantovano: Rómában írt három művét is Bembonak dedikálta, köztük a *Parthenice Mariana* folytatásának szánt *Parthenice Catharinianát*. Az előzőhöz hasonlóan, há-

32 London, BL, Royal Ms. 14. C. III, fol. 2r, lásd GIANNETTO 1985, 352; *Painted Page* 1994, 156–157. kat. 73. (Jonathan J. G. Alexander); *Miniatura a Padova* 1999, 324–325. kat. 131. (Gennaro Toscano); BENTIVOGLIO–RAVASIO 2004a, 256; DE LA MARE–NUVOLONI 2009, 294–295. kat. 87; TOSCANO 2010, 378–379; IACOBINI–TOSCANO 2010, 178–181; *Pietro Bembo* 2013, 104–105. kat. 1.10. (Federica Toniolo, Gennaro Toscano). A kódex címlapján az oszlopszékre helyezett Bembo-címereket a Medici *pallák* veszik körbe, tehát egyfajta egyesített barátságcímerről van szó. A mű datálása a szakirodalomban némileg ingadozik, általában 1485 és 1488 közé, tehát Bembo két római útjának időszakára datálják. Újabbban inkább a második római úttal hozzák összefüggésbe a kódex megrendelését és elkészültét.

rom könyvre tagolt, Alexandriai Szent Katalinról szóló hexameteres költeményt Mantovano néhány hét leforgása alatt írta meg 1488 nyarán, és a következő évben el is küldte a dedikációs kéziratot az időközben hazatért Bembónak.<sup>33</sup> Ez utóbbi kódex egyébként *descriptus*, tehát szövege az 1489. február 9-én Bolognában megjelent *editio princeps*ből lett kimásolva.<sup>34</sup> Mantovano és Bembo barátsága 1487–1488 körül magyarázatot adhat arra, hogyan került a mantovai karmelita költő számára dolgozó milánói miniátor a velencei diplomata megbízásait teljesítő padovai mesterek közelébe. A Rómában megforduló, „külföldi” művészek és humanisták között kialakult, gyakran igen nehezen számlázható „kapcsolati mátrixnak” van egy olyan eleme is, amely nemcsak arra ad választ, hogyan vehette kézbe Birago a Petrarca-kódexet, hanem arra is, miért dedikálta egyik korai költeményét, a *Parthenice* ciklus első darabját a mantovai szerzetes a magyar uralkodónak.

Bartolomeo Sanvito megbízói között 1488-ban Bembo mellett a legfontosabb személy Alessandro Cortesi volt. A San Gimignano-i családból származó, fiatal humanista ekkor már több éve Rómában tartózkodott, megélhetését kuriális jegyzői tevékenysége biztosította, de családi kapcsolatai révén sokkal szorosabban kötődött Firenzéhez, mint a pápai városhoz.<sup>35</sup> A rá vonatkozó adatok ismeretében nyugodtan ki lehet jelenteni, hogy a távolból is az egyik legmegbízhatóbb Medici-kliens volt, egyházi javadalmak elnyerését is Lorenzo de' Medici közbenjárásától várta, és humanista kapcsolatai is elsősorban a firenzei szellemi elit tagjaival álltak fenn.

Cortesi, ahogy ez jól ismert a kutatás számára, éppen 1488-ban bízta meg Sanvitót egy különleges mű, Fra Giovanni Giocondo antik epigráfiai gyűjteményének másolásával és illusztrálásával. A művet nem saját maga számára készítette, ő csak a kivitelezését felelt, a megrendelő Lorenzo de' Medici volt.<sup>36</sup> Sanvito azonban lassan haladt a munkával, ezért Cortesi kénytelen volt egy 1488. július 5-én írt, hosszú levélben magyarázkodni Lorenzo egyik megbízható kliensénél, a Cortesi-testvérekkel szoros kapcsolatban álló Francesco di ser Barone Baroninál. E híres levelében írta, hogy



14. **Alessandro Cortesi:** *Laudes bellicae* Mathiae Corvini

Miniátor: Petrus V---, Róma, 1488

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 85. 1. 1. Aug 2<sup>o</sup>, fol. 3r

a munka azért halad olyan lassan, mert a másoló igen lustán végzi a dolgát: „quia librarius tarde et segniter scribit”.<sup>37</sup> Sanvito késlekedésének természetesen nem

33 Windsor, Eton College Library, Cod. 151, lásd GIANNETTO 1985. 339–340, további irodalommal; DANZI 2005. 351. kat. 74; SEVERI 2010. 94–95; SEVERI 2014. 159.

34 MANTUANUS 1489, H 2371, GW 3290, ISTC ib00066000, IGI 1184.

35 Alessandro Cortesihöz lásd BANFI 1937; PASCHINI 1957; D'AMICO 1983, 73–76; VITI 1987; BROWN 1992; MIGLIO 2002.

36 BAV, Vat. Lat. 10228, lásd Mantegna 2006, 443–444. kat. 177. (Paolo Pellegrini); DE LA MARE-NUVOLONI 2009. 304–305. kat. 92, további irodalommal. A kódex részletes leírását lásd BUONOCORE 2004.

335–352. A kódex keletkezéstörténetéhez fontos forrás Fra Giocondo dedikációs levele a kézirat elején, amely Cortesi szerepéről is megemlékezik, lásd BROWN 1992. 259. A dedikáció teljes szövegét közli: KOORTBOJIAN 2002. 310–311.

37 ASFi, Lettere Varie, 13 (egykor: 16), fol. 355r: „Laurentius ipse hoc hieme suis litteris hortatus est me ut curarem ut colligerentur epigrammata antiqua. Ego opus egregium et dignum tanto viro orditus sum. Super sedendum est paulisper quia librarius tarde et segniter scribit, et opus magnum est et pulcherrimum”, közli PINTOR 1907. 25; VERDE 1977. 26.



ez volt az oka, hanem az, hogy ebben az időszakban nagyon elfoglalt volt.<sup>38</sup>

Ugyanez a Cortesi jól ismert a magyarországi humanizmus és a Corvina könyvtár történetével foglalkozók számára is. Éppen 1487/1488 telén írta meg Mátyás király hadi erényeiről szóló hexameteres költeményét, amelyet gazdagon díszített dedikációs kódex formájában küldött meg a magyar uralkodónak.<sup>39</sup> (14. kép) További kutatást igényel, miért döntött úgy, hogy éppen a budai udvarban próbál szerencsét, de a jelek arra mutatnak, hogy valószínűleg Angelo Poliziano lehetett a közvetítő. A szöveg és a corvina kutatásában korábban csak részlegesen felhasznált források alapján ma már egyértelműen megállapítható, hogy a Mátyásnak dedikált kódex legkésőbb 1488 nyarán elkészült. Ser Baronénak küldött, fentebb hivatkozott levelében ugyanis megemlíti, hogy azt „(m)ittere ad Regem statui ornatissimis decoratum fibulis.”<sup>40</sup> A Cortesi-corvina tehát ekkor már bizonyosan készen állt, de a szerző még várta kollégái, elsősorban Poliziano véleményét művéről.<sup>41</sup> A wolfenbütteli kódex másolója ugyanúgy Sanvito volt, mint Fra Giocondo epigráfiai gyűjteményéé és a baltimore-i Petrarca-kódexé, címlapjának különleges miniaturáját pedig, amely a venetói eredetű, illuzionisztikus-architektonikus miniatúrák egyik legfantáziadúsabb emléke, egy másik, ekkor szintén Rómában tartózkodó észak-itáliai mester, az ún. Petrus V--- készítette.<sup>42</sup> Ami azonban mindennél fontosabb: Battista Mantovano és Alessandro Cortesi személyesen is ismerte egymást, ezekben az években szoros barátságba kerültek. Ezt

onnan tudjuk, hogy az utóbbinak 1490 áprilisában, tragikusan korán és váratlanul bekövetkezett halála után a karmelita szerzetes hosszú költeményben (*Querimonia in morte Alexandri Cortesii*) emlékezett meg római barátjáról.<sup>43</sup> (A művet Ermolao Barbarónak címezte, aki szintén kapcsolatban állt Cortesivel.)

Mindezek alapján feltételezhető, hogy Battista Mantovano, akinek korábban semmilyen kimutatható kapcsolata nem volt a magyar udvarral, Alessandro Cortesi tanácsára, vagy az ő példáját követve küldte meg művét a magyar királynak. Ha ez így volt, akkor megállapíthatjuk, hogy Cortesi költeménye, amely a magyar királyt az antik hősök mintájára megformált, de a kereszténységet védelmező hőrozként mutatja be, és Mantovano műve, a *Parthenice*, amelyben Mária előképeként a görög-római mitológia istennői jelennek meg, nem csak annyiban hasonlítanak egymásra, hogy a pogány antikvitást keresztény kontextusba állítják, de a művek keletkezése között közvetlen kapcsolat is feltételezhető. Ugyanez érvényes természetesen a két dedikációs kódexre is: a wolfenbütteli Cortesi-corvina másolója az a Sanvito volt, akinek a műhelyében ekkor készült kódexek lapjait Birago is kiindulópontnak tekintette a Battista Mantovano-corvina címlapjának (és a *Vitéz Pontificale* miniatúráinak) megalkotásakor. Mindebből pedig az a következtetés is levonható, hogy mindhárom, triumfális jellegű, egész oldalas architektonikus miniatúrával díszített corvina, tehát a Cortesi (1488 nyara), a Battista Mantovano (1488 második fele), és a Didymus (1488/1489 fordulója) létrejöttében

38 A kódex valószínűleg 1489 januárja előtt elkészült, lásd KOORTBOJIAN 2002. 298–299. 9. jegyzet.

39 *De Matthiae Corvini Hungariae regis laudibus bellicis carmen*, Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 85.1.1. Aug. 2<sup>o</sup>, lásd DE LA MARE-NUVOLONI 2009. 302–303. kat. 91; *Corvina Augusta* 2014. 73–81 (Zsupán Edina). A költemény keletkezésének pontos dátumára Cortesi maga utal a Francesco Baroninak 1488. július 5-én küldött levelében ld. 41. j. Cortesi műve nyomtatásban is megjelent Rómában *De laudibus Matthiae Corvini poematon* címmel, kiadója Eucharius Silber volt (H 5774; GW 07794; ISTC ico0938800). A datálatlan inkunábulum szövege több ponton jelentősen eltér a dedikációs kódexétől, ezért feltehetően későbbi is annál, nagy valószínűséggel 1489/1490-re lehet datálni.

40 ASFI, Lettere Varie, 13 (egykor: 16), fol. 355r. A mondatot kivonatolva idézi: BANFI 1937. 147. A levél egyéb, szintén a *Laudes bellicaere* vonatkozó részleteinek egy részét közli: PINTOR 1907. 24–25; VERDE 1977. 26., vö. RISTORI 1977. 284. 2. jegyzet és 293. dok. 156; PASCHINI 1957. 20–21; PAJORIN 1990. 351; BROWN 1992. 259. 58. jegyzet. Az itt hivatkozott forrás segítségével az is megállapítható, hogy a korábbi elképzelésekkel szemben Cortesi még nápolyi útja előtt megírta Mátyásnak szóló művét. A költemény és a kódex keletkezéstörténetéről, részben a publikálatlan, részben pedig a publikált, de a téma kutatásában fel nem használt források bevonásával egy önálló tanulmányban fogok beszámolni. A források egy részét ismertettem az MTA BTK Művészettörténeti Intézetében 2014. január 31-én tartott *Collegium Artium* előadásomban.

41 Cortesi 1488. július 5-én Baronihoz írt levelében kéri meg címzettjét, hogy művét mutassa meg Polizianónak és Giorgio Antonio Vespuccinak: „Mitto ad te lucubrationem meam quam hoc hyeme elucubratus sum. Argumentum ac poema intelliges. Quaeso, una cum domino Angelo Politiano, dein cum domino Georgio Antonio Vespuccio perlegas eorumque aures consulas. Istis qui Romae sunt nonnullis perfectum est, sed ego volo etiam iudicium illorum maxime, ne quid erroris insit.”, közli: PINTOR 1907. 24; BANFI 1937. 147. (utóbbi ki-sebb elírásokkal); VERDE 1977. 26. Cortesi ezen közlése („hoc hyeme”) egybevág Havas László datálási javaslatával, aki megállapította, hogy a mű bizonyosan Bécsűjhely elfoglalása, tehát 1487. augusztus 17. után íródott, lásd HAVAS 1965. 324. (A szerző nem ismerte az itt idézett forrást.) Angelo Poliziano egy Corteséhez szóló, 1489. augusztus 11-én, *volgaréban* írt válaszlevelében emlékezik meg a *Laudes bellicaere*ről és igen dicsérő szavakkal méltatja azt: „Voi mi ringratiate ch’ io vi dica el vero del vostro Panigirico; el vero è, che a me par buono et assoluto, et così ho scripto essere mio iudicio; del quale non bisogno ringratiarmene, perchè è debito lodare quello che merita laude.” A levelet közli: FERRATO 1878. 3–4; DEL LUNGO 1897. 250–253.

42 A miniátor életművének rekonstrukcióját lásd ARMSTRONG 1990. különösen 405–406. és 412. kat. 11.

43 *Sylvae* VII. 2. MANTUANUS 1502. 94v–97r. Cortesi és Mantovano barátságára a költemény kapcsán utal BANFI 1937. 145–146. vö. SZÖRÉNYI 1987. 149.

eltérő módon, de egyaránt fontos szerepet játszottak a Rómában dolgozó padovai mesterek, Bartolomeo Sanvito és Gaspare da Padova. A budapesti kódex ismeretlen scriptora is, mintha Sanvito jellegzetes, kurzív írását imitálná.

## A kódex állapota és rekonstrukciója

A Cod. Lat. 445 jelzetű kódex 68 fóliója Battista Mantovano *Parthenice Mariana* című költeményéből 2711 sort tartalmaz, de a kézirat hiányos. Mivel a költeménynek ez az egyetlen korabeli kézirat példánya, ezért a corvinát a közel egykorú *editio princeps* szövegével kollacionáltam.

A *Parthenice* szövegében azonban nincs lényeges eltérés a kézirat és a bolognai kiadás között, ezért joggal következtethetünk arra, hogy a corvina szövege eredetileg a nyomtatott változattal azonos hosszúságú lehetett. Az utóbbi azonban 2895 sort tartalmaz,<sup>44</sup> a kéziratból tehát 184 verssornyi szöveg hiányzik. Figyelembe véve, hogy a pergamenkódex levelein 40 sor van (minden rektó és verzó oldalon 20–20 sor), ezért a kódexből hiányzó 184 hexameter összesen öt elveszett levelet jelent.<sup>45</sup> Két egység hiányzik a corvinában a *Parthenice Mariana* szövegéből, ezek a 713–792, illetve a 2792–2895. sorokat tartalmazó levelek. Az első egység 80 verssora két, míg a második 104 sora három elveszett levelet tesz ki.

A kódex azonban nemcsak hiányos, de fennmaradt bifólióit is rossz sorrendben kötötték be: a kézirat és a nyomtatott szöveg egyszerű összeolvasásából kiderül, hogy mai állapotában a corvina összevissza tartalmazza az eredeti kézirat megmaradt lapjait. Ráadásul a levelek rektó oldalainak jobb felső sarkában olvasható, ceruzával írt, 1-től 68-ig folyamatosan haladó modern foliálás is ezt a hibás sorrendet rögzíti. Az eredeti elrendezés azonban könnyen rekonstruálható, a hiányzó levelek helyét is pontosan meg lehet állapítani, és mindebből következtetéseket vonhatunk le a kézirat sorsára vonatkozóan is.

A kódex mai állapotában az ívfüzetek szabálytalan összetételűek (15. kép): az I., III. és X. ívfüzet öt bifóliót

tartalmaz, tehát quinternó, a II. ívfüzet nyolc fóliójából az első kettő (fol. 11 és 12) két egykori bifólió megmaradt első levele, melyeknek a második fele hiányzik a kódexből. Az ívfüzetben ezután következő hat levél három bifólióból álló terniót alkot. A IV. és a IX. „ívfüzet” egyaránt egyetlen bifólióból áll, az V. és VI. quaterno, tehát négy-négy bifóliót tartalmaz, a VII. binio (2 bifólió) a VIII. pedig ternió.<sup>46</sup> A helyreállított szövegrend és a bifóliók által meghatározott struktúra összevetéséből kiderül, hogy a kézirat eredetileg keletkezési helyének és idejének megfelelően teljesen szabályos felépítésű volt: 7 egymást követő quinternóból állt – ez 35 bifóliót, azaz hetven levelet jelent –, majd ezután következett az utolsó, VIII. ívfüzet, amely minden bizonnyal egy ternió volt. (16. kép)

A levelek eredeti sorrendjének helyreállításából az is kiderül, hogy a kódexet, miután feltehetően a tűzkarban szétesett, és ívfüzetek szét hullottak, hevenyészve úgy állították össze, hogy a szöveg sorrendjével mit sem törődve, eltérő ívfüzetekbe tartozó bifóliókat raktak egymásba. (Az I., a IV. és a VI. ívfüzet ugyan intakt maradt, de ezek közül ma csak az I. van az eredeti állapotnak megfelelő helyén.) Így történhetett, hogy az eredeti III. ívfüzet két külső bifóliója (a mai fol. 47–50 és fol. 48–49) ma egyetlen biniót képez, míg a további három bifólió ugyaninnen a jelenlegi II. ívfüzethez tartozik. A jelenlegi foliálás szerinti fol. 29–30 pedig, amely önálló „ívfüzetként” van bekötve a kéziratba, az eredeti állapot szerint az V. ívfüzet legkülső bifóliója volt, amelynek többi lapja a mai VI. ívfüzetet alkotja (fol. 39–46).<sup>47</sup> A rekonstrukció segítségével a hiányzó levelek helye is pontosan meghatározható: a helyreállított számozás szerint nincs meg a fol. 19–20 és a 71–73. Az előbbieket voltak az eredeti II. ívfüzet utolsó levelei, azaz két külső bifóliójának hátsó fele: a jelenlegi foliálás szerinti fol. 11 és 12 csonka bifólióinak ezek a hiányzó részei, amelyeken tehát egykor a *Parthenice* 713–752 (X<sub>1</sub>r–v) és 753–792. (X<sub>2</sub>r–v) sorai voltak olvashatóak. A második hiányzó egység tartalmazta a költemény utolsó 104 verssorát, a helyreállított foliálás szerinti fol. 71–73 tehát a kódexből teljesen hiányzó utolsó (VIII.) ívfüzet első három lapja volt. Mivel pedig ez az elveszett egység a szöveg vége, ezért a fol. 73 verzó oldalán már csak 4 sornyi (2892–2895) szöveg lehetett.

44 A bolognai kiadásban a *Parthenice* 117 oldalt foglal el, oldalanként 25 sorral. Ez alól kivételt jelent a három könyv incipitje, az explicit és a költemény 10. oldala. Az incipitek (c1r, e2v, g7v) 16, 22, 22 sorból állnak, az utolsó oldal (k3r) pedig 9-ből. A 10. oldal (c5v) viszont szokatlan módon a többihez képest eggyel többet, tehát 26 sort tartalmaz.

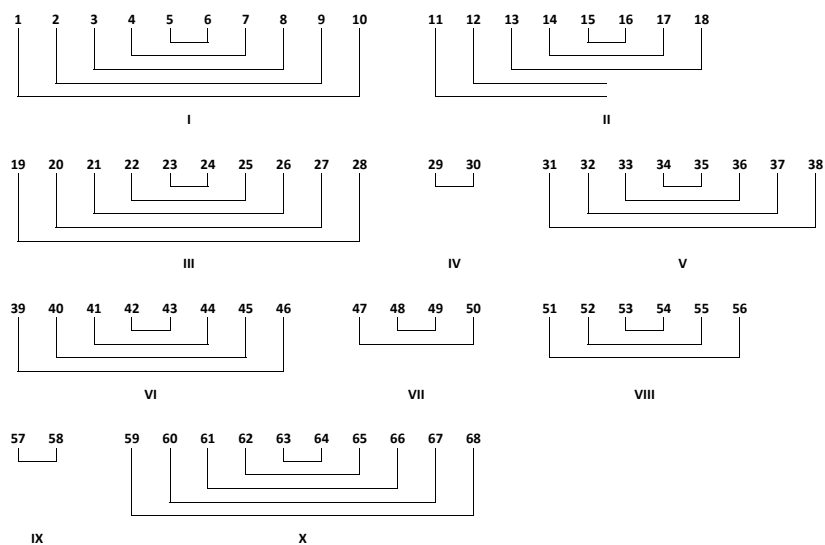
45 A 68 levél 2720 sornak felelne meg, de néhány esetben a szöveg-tükörben 20 sornál kevesebb van. Ilyen először is a címlap (ld. 6. j.),

amelyre csak 13 verssor fért ki, illetve a 2. és 3. könyvek incipitjei (fol. 13r, 46v), amelyeken 19 sor van.

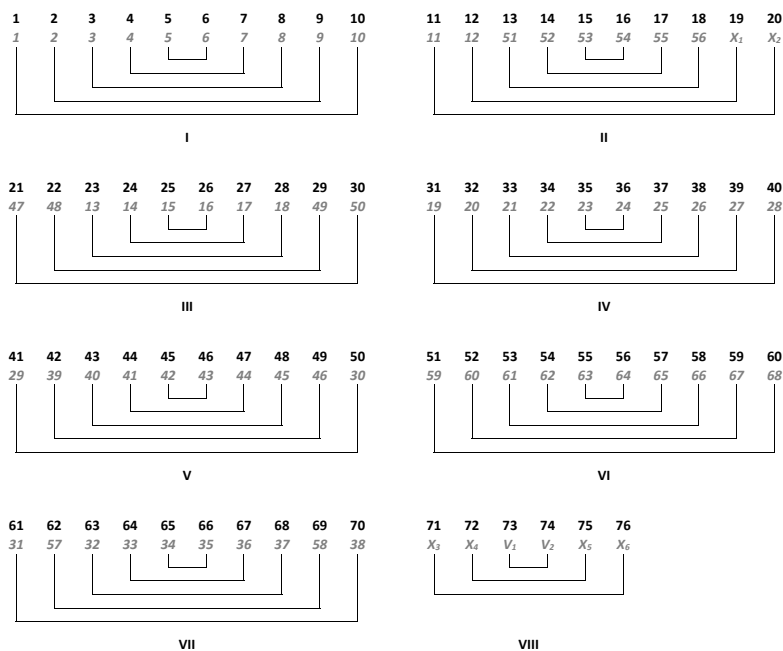
46 I<sup>o</sup> (fol. 1–10), II<sup>o</sup> (fol. 11–18), III<sup>o</sup> (fol. 19–28), IV<sup>o</sup> (fol. 29–30), V<sup>o</sup> (fol. 31–38), VI<sup>o</sup> (fol. 39–46), VII<sup>o</sup> (fol. 47–50), VIII<sup>o</sup> (fol. 51–56), IX<sup>o</sup> (fol. 57–58), X<sup>o</sup> (fol. 59–68).

47 I–VII<sup>o</sup> (fol. 1–70), VIII<sup>o</sup> (fol. 71–76).





15. A Battista Mantovano-corvina ívfüzeteinek jelenlegi beosztása  
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445.



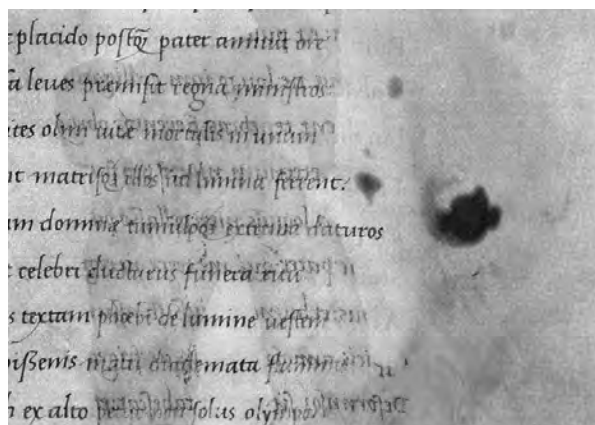
16. A Battista Mantovano-corvina ívfüzeteinek rekonstruált beosztása  
(A jelenlegi foliálás kurzív számokkal)  
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445

(A kézirat mai állapotában a fol. 38 tartalmazza a szöveg „végét”, ez a levél a rekonstruált állapotban a fol. 70 volt, tehát a VII. ívfűzet utolsó levele.)

A rekonstrukció a kézirat pusztulástörténetének ismeretéhez is közelebb visz: a különböző pergamenlapokon látható égésnyomok csak az eredeti sorrend helyreállításakor fedik pontosan egymást – így például a mai fol. 38r és 58r külső margóin azonos helyen, formában és méretben jelennek meg a jellegzetes barna foltok. (17. kép) Következésképp a kódex még komplett és intakt állapotban volt, amikor megégett. A tűzben viszont elvesztette eredeti kötéstábláját, ívfűzetei szétestek, bifóliói összekeveredtek, és néhány levele feltehetően teljesen a tűz martalékává vált. Mint majd később látni fogjuk, a most hiányzó lapok közül nem az összes pusztult el, és a segítségükkel a kódex provenienciájának eddig ismeretlen fejezete tárulhat fel előttünk.

## A kódex provenienciája

A Battista Mantovano-corvinát Ernst Lajos 1912-ben Párizsban vásárolta, 12 000 aranyfrank összegért.<sup>48</sup> Noha egy tűzben megégett, kötéstábla nélküli, szétesett kéziratot szerzett meg,<sup>49</sup> a tragikus sorsú műgyűjtő mégis óriási büszkeséggel töltötte el, hogy Hunyadi Mátyás egykori híres könyvtárának egy autentikus darabja került a birtokába. Nagymező utcai palotájának második emeletén a nagyközönség számára éppen 1912-ben megnyitott múzeumának, az Ernst Múzeumnak is kiemelkedő jelentőségű darabja volt ez a korábban ismeretlen corvina.<sup>50</sup> A kódex tökéletesen illeszkedett Ernst gyűjtési koncepciójába, amennyiben gyűjteménye egyes darabjainak segítségével a magyar történelem diaporámáját kívánta bemutatni. A Battista Mantovano-corvina azonban nemcsak a nemzeti történelem Mátyás uralkodásában megtestesülő egykori aranyko-



17. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana*. Róma, 1488 k. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 445, fol. 38r és 58r, részlet

rát volt hivatott felidézni: a humanista műpártolóként elképzelt király Ernst számára személyes példaként jelent meg. Ezért is történhetett, hogy a következő évtől kezdve lecserélte időszaki kiállításainak katalógusain a

48 A vételéről csak egy helyen olvashatunk, erről Hoffmann Edith tesz említést, forrásmegjelölés nélkül, a kódexnek szentelt első monografikus tanulmányban, HOFFMANN 1939. 105.

49 A kódex 1912 utáni állapotáról Kacziány Géza rövid tudósítása ad szemléletes leírást: KACZIÁNY 1914. 35–36: „66 hártára írt lapot tartalmaz, ezenkívül egy szakadt lap töredék is van. [...] A kézirat 66 lapja a II. és III. éneket tartalmazza. Rendezetlen állapotban lévén, még összeállítandó s akkor látható, mi van meg s mi hiányzik a műből. Így az egyes terciók összefüzetlenül láthatók.” Kacziány közlése több szempontból is pontatlan: összesen 67 foliót említ, pedig már akkor is eggyel többnek kellett lennie, és a szöveg az I. könyvet is szinte teljes terjedelmében tartalmazza. Hibás a következtetése, hogy a szétesett ívfűzetek eredetileg terciók lettek volna, ld. 46. j.

A kódex terjedelmét más szerzők is pontatlanul adták meg. Ennek az az egyszerű oka, hogy a levelek ekkor még nem voltak beszámozva, a *Vasárnapi Ujság* cikke például 124 oldalt említ, tehát 62 foliót, Hevesynél pedig Kacziányhoz hasonlóan 67 levélnyi terjedelem szerepel, lásd *Vasárnapi Ujság*, 1913. 771. HEVESY 1923. 63. kat. 26.

A kódex 1949 előtt nem is kapott új kötéstáblát, lásd FÖGEL 1927. 67. kat. 70.: „Kötése, metszése nincs”; BARTONIEK 1940. 400. kat. 445.: „Teg. non habet.” Bartoniek ugyanitt már a pontos terjedelmet adja meg (68 levél), és ez a későbbi irodalomban már nem változik, lásd BERKOVITS 1962. 123. kat. 42; CSAPODI 1973. 152. kat. 99; CSAPODI–CSAPODINÉ 1990. 42. kat. 51.

50 Róka Enikő szerint a Battista Mantovano-corvinát első alkalommal csak 1922-ben állították ki az Ernst Múzeumban (RÓKA 2013. 176.

címlapot, és a Falus Elek által tervezett borító helyébe a corvina címlapja lépett: a Mátyásnak szóló dedikációs feliratot behelyettesítette az Ernst Múzeum címfelirattal, a poszesszorcímer helyébe pedig múzeumának új emblémáját illesztette a következő mottóval: „Pro cultura Hungariae”.<sup>51</sup>

Arról, hogyan és kitől szerezte Ernst a kódexet, eddig szinte semmit nem lehetett tudni. Bár a korabeli napilapok természetesen beszámoltak a vásárlásról, hiszen egy új corvina érkezése közérdeklődésre tartott számot, a híradásokból kihámozható információmorsák a szerzeményezés körülményeiről később nem kerültek be a szakirodalomba.

## II. Abdul Hamid török szultán „kincseinek” árverése

A vásárlást követő időszakból három tudósítást ismerek, amelyekben egyáltalán szóba kerül a kódex származása. Az első a *Pesti Napló* 1913. augusztus 16-i számában jelent meg. A hír szerint „a szóban levő kodex Abdul Hamid kincsivel szabadult föl, amelyeket körülbelül egy éve árvereztek el Párisban”.<sup>52</sup> Ezt a provenienciát illetően kissé homályosan fogalmazott értesülést egészíti ki, illetve pontosítja a *Vasárnapi Ujság*ban néhány héttel később, szeptember 28-án, immár a címlap fotójával illusztráltan közölt, részletesebb tudósítás: „Abdul Hamid árverés alá szánt kincseivel jutott Párisba, hol egy könyvkereskedő útján bocsátották forgalomba”.<sup>53</sup> Noha a két tudósítás egybehangzóan nevezi meg a kódex eredeti tulajdonosát, II. Abdul Hamid szultánt, az nem derül ki belőlük, hogy a corvinához Ernst az aukción jutott-e hozzá, vagy – ahogy ez a korban gyakran előfordult – az aukciónálásra szánt anyagból az árverés előtt vásárolta meg. Az sem egyértelmű, milyen auk-

cióról lehetett egyáltalán szó. Az Ernst párizsi vásárlásáról szóló harmadik korabeli tudósítás szerint ugyanis a kódex Abdul Hamid ékszereivel együtt érkezett Isztambulból Párizsba.<sup>54</sup>

Az utóbbi lehetőséget látszik alátámasztani Stemmer Ödön antikvárius évtizedekkel későbbi visszaemlékezése, amelyben néhai barátjának párizsi vásárlásáról számolt be: „Egyik felejthetetlen élményem, amikor [Ernst] 1912-ben egy nap lelkesen berontott hozzám, és közölte, hogy egy párizsi könyvárverésen eredeti Corvinát sikerült szereznie. Amikor értesült róla, hogy ott egy Mátyás könyvtárból származó, pergamenre írott és miniatűrökkel díszített műemkek kerül kalapács alá, azonnal Párizsba utazott, nehogy a kincs más kezébe jusson. Olyan horribilis összeget fizetett ki érte, amennyit más magyar gyűjtő aligha fizetett volna ki magyar könyvrítkaságért. Nagyon érthető volt izgalomteli boldogsága, mert egy eredeti Corvina valóban a non plus ultráját jelentette a hungaricumgyűjtéseknek. Olyan súlyos könyvkincs volt ez, amellyel magánkönyvtáraink közül egyedül a marosvásárhelyi Teleki-bibliotéka büszkélkedhetett – egyébként a külföldi közgyűjteményekben is a Corvinákat mindig a legkülönb könyvtár-telek között tartották számon.”<sup>55</sup>

Ha hihetünk Stemmer beszámolójának – és ebben a tekintetben nincs okunk kételkedni hitelességében –, akkor Ernst maga is azt sugallta, hogy árverésre szánt tárgyat szerzett meg. Itt azonban nem jelenik meg a szultán neve, és hiába keresnénk ezt a provenienciát a kézirat későbbi szakirodalmában, soha többé nem bukkan föl: Hoffmann Edith és Balogh Jolán, a kódex első jelentős kutatói, hallgatásukkal talán épp azt jelezték, hogy nem hisznek a korabeli beszámolóknak.<sup>56</sup> Pedig a szultán neve nemcsak a Corvina könyvtár történeté-

667. jegyzet), de ennek ellentmondani látszik a *Vasárnapi Ujság* beszámolója és Kacziány Géza rövid ismertetése is. Ezek alapján úgy tűnik, hogy a kódex már 1913-tól látható volt az állandó kiállításon, lásd *Vasárnapi Ujság*, 1913. 771; KACZIÁNY 1914. 34. Ernst gyűjteményének jelentős részét még életében, 1931-ben átszállították a Magyar Nemzeti Múzeumba, ahol két évvel később, 1933-ban nyílt meg a kollekciót bemutató tárlat (RÓKA 2013. 190). Ezen szintén szerepelt a corvina, lásd VARJÚ–HÖLLRIGL 1932. 41. kat. 75/8.

51 RÓKA 2013. 176.

52 *Pesti Napló*, 1913. 9.

53 *Vasárnapi Ujság*, 1913. 771., vö. RÓKA 2013. 176. 667. jegyzet.

54 *Cosinzeana* 1913. 480. A rövid cikk az első hazai tudósítással szinte egy időben, augusztus 24-én jelent meg az erdélyi Szászvárosban (Orăştie, Románia) román nyelven kiadott rangos, ám rövid életű irodalmi hetilapban: „În Paris a ajuns din Constantinopol, deodată cu giuvaerele sultanului Abdul-Hamid, cari s'au licitat nu de mult în această metropolă a lumii.”

55 STEMMER 1985. 34. vö. RÓKA 2013. 176. 667. jegyzet. A Teleki Sámuel által 1802-ben alapított marosvásárhelyi könyvtár (Teleki Téka) kódexe, amelyre Stemmer itt hivatkozik, egy Tacitus történeti műveit tartalmazó corvina volt. Az 1460-as években, Firenzében készült, szinte teljesen díszítetlen, címlapján egyszerű fehér indafonatos iniciálét tartalmazó és eredeti, aranyozott, poncolt bőr corvinakötéssel ellátott kódexet Teleki 1805-ben vásárolta meg a strasbourgi filológus könyvtárostól, Jeremias Jakob Oberlintől. Teleki Károly 1934-ben egy magyar származású amerikai könyvkereskedő, Gabriel Wells (Weisz Gábor) közvetítésével adta el a corvinát, amely egy évvel később került be a Yale University, Sterling Memorial Library gyűjteményébe, jelenlegi jelzete: BRBML, Ms. 145. A kódex provenienciájához lásd ALLEN 1937, ALLEN 1938. 318; BORZSÁK 1961. 183–186; CSANAK 1996. vö. CSAPODI 1973. 362–363. kat. 620; CSAPODI–CSAPODI-NÉ 1990. 53. kat. 113.

56 HOFFMANN 1939. 105. csak annyit közöl, hogy Ernst a kódexet „egy párizsi könyvkereskedőtől” vásárolta, vö. HEVESY 1923. 63. kat. 26; FÓGEL 1927. 67. kat. 70.

vel foglalkozó szakemberek, de a hazai nagyközönség számára is jól ismert volt: II. Abdul Hamid volt az, aki 1877-ben, nagylelkű gesztusként és jól kiszámított politikai érzékkel, a budapesti egyetemi ifjúságnak ajándékozta azokat a kódexeket – nagy részben corvinákat – amelyeket egészen addig hadizsákmányként őriztek a Topkapi Szerájban.<sup>57</sup>

A kutatóknak azonban jó okuk lehetett kételkedni a mű származásában, hiszen már egy egyszerű kodológiai megfigyelés is cáfolni látszik, hogy a Battista Mantovano-kódexet 1912 előtt évszázadokig a szultáni kincstárban őrizték volna. A kódex címlapján ugyanis, a *bas-de-page* közepén, az eredeti uralkodói címet később egy másikkal festették át. Ez a most is látható címer (három fekete korsó arany alapon) a Pignatellieké. A nápolyi eredetű család tagjai a 15. század második felétől kezdve rendkívül fontos szerepet játszottak Dél-Itália politikai életében, és a 17–18. században jelentős kúriai befolyásra is szert tettek: az ekkorra már igen szerteágazó família öt tagja volt bíboros, közülük pedig Antonio Pignatelli, XII. Ince néven (1691–1700), a pápai trónt is elfoglalta. Ha tehát a kódex ebben az – egyelőre csak tágan meghatározható – időszakban Itáliában volt, akkor igen valószínűtlen, hogy később Isztambulba került volna. Mindezek alapján úgy tűnik, nincs okunk hinni a szóbeszédnek, II. Abdul Hamid nem lehetett a Battista Mantovano-corvina korábbi tulajdonosa. Ha azonban az eredeti posszessor nyomait akarjuk követni, mégis ezekből a részben egymásnak is ellentmondó napilap-értesülésekből kell kiindulnunk.

II. Abdul Hamid (1842–1918) volt az Oszmán Birodalom utolsó, valódi hatalommal rendelkező szultánja. 1876-ban, válságos időszakban lépett nagybátyja, Abdul Aziz örökébe, négy évtizedig uralkodott, de a trónt nem tudta haláláig megtartani. A török államot feszítő társadalmi feszültségek és a modernizációs igény vezettek el az Ifjú Törökök felkeléséhez, a világi Törökország megszületéséhez, melynek következtében a szultán 1909-ben végleg elvesztette hatalmát, és az akkor még a birodalomhoz tartozó Szalonikiben került – rangjához méltó – fogságba. (Három évvel később, 1912-ben a várost elfoglaló görög csapatok elől „menekítve”, fogsága helyszínét Isztambulba helyezték át.) A trónját veszített uralkodó ezért kényszerült arra, hogy értékes szemé-

lyes ingóságait pénzzé tegye. Az első – és tudomásom szerint egyetlen – ilyen aukcióra Párizsban került sor 1911 telén.<sup>58</sup> Ezen az árverésen azonban nem kódexeket, hanem kizárólag ékszereket, drágaköveket és értékes iparművészeti tárgyakat hirdettek eladásra, Ernst tehát aligha juthatott itt a corvinához. Viszont így már érthető, hogy kerülhetett szóba 1912-ben Abdul Hamiddal kapcsolatban egy párizsi aukció.

A másik ok, amiért a volt szultánt hírbe hozták a corvinával: II. Abdul Hamid valóban könyvgyűjtő volt, nagy és értékes kéziratgyűjteménnyel rendelkezett. Könyvtára azonban kizárólag török, arab és perzsa kódexekből állt. A kéziratok kalandos utat jártak be, mire 1924-ben, három nagyobb egységre szakadva, egyeztetett vásárlás révén bekerültek a University of Michigan (290 kézirat), a British Museum (67 kézirat) és Alfred Chester Beatty (54 kézirat) gyűjteményébe. A történet éppen 1912-ben kezdődött: a korszak egyik legjelentősebb és szinte korlátlan anyagi lehetőségekkel rendelkező gyűjtője, John Pierpont Morgan adott megbízást az ismert firenzei könyvkereskedőnek, Tammáro De Marinisnak, hogy Isztambulban szerezze meg számára a régi iszlám kéziratokból álló gyűjteményt. Az antikvárius saját tőkéjéből meg is vásárolta a kollekciót, amelyet feltehetően előbb Kairóba szállíttatott, majd mire azzal visszatért Olaszországba, a megbízó váratlanul megbetegedett, és Rómában 1913. március 31-én elhunyt. Az ügylet így nem jött létre, és Tammáro De Marinis végül csak az első világháború után talált megfelelő vevőt: a gyűjteményt 1920-ban ismét Kairóba szállíttatta, ahol azt egy másik műkereskedő, Maurice Nahman vette meg, aki végül négy évvel később tudta – eredeti szándékai-val ellentétben nem egyetlen egységként – eladni a 411 kódexet. A végső tranzakció létrejöttében a Michigani Egyetem tudósa, Francis Wiley Kelsey játszott a főszerepet, a vásárlás anyagi alapjait is az ő személyes hozzájárulása teremtette meg, és az ő iratanyagából ismertek a történet itt vázolt részletei is.<sup>59</sup>

Ebből számunkra két pont lényeges: az egyik, hogy Tammáro De Marinis 1912-ben vásárolta meg az Abdul Hamid-gyűjteményt, a másik, hogy erre Pierpont Morgan adta a megbízást. Kelsey beszámolója szerint ez utóbbi információ egy másik, szintén jól ismert könyvkereskedőtől származott, a lengyel származású, ekkor

57 Az ELTE (akkor még: Pázmány Péter Tudományegyetem) Egyetemi Könyvtárának ajándékozott 35 kézirat részletes leírását Csontos János készítette el, aki három csoportra osztotta az anyagot: 1. kétségtelen corvinák (kat. 1–10.), 2. valószínű corvinák (kat. 11–13.), 3. egyéb kéziratok (kat. 14–35.), lásd CSONTOSI 1877. Az Isztambulból

visszaadott kódexekhez legújabban: Máttyás király 2008. 13–16. kat. 1–4. és 28–46. kat. 17–34. Az esemény történeti kontextusához: MADAS 2002; MIKÓ 2007.

58 *Catalogue* 1911.

59 DOUGHERTY 2009.

Londonban élő Wilfrid Michael Voynichtól. A történetben látszólag nincs kapcsolódási pont Ernst Lajos párizsi szerzeményezéséhez, de nem véletlenül idéztük föl az Abdul Hamid-féle kéziratgyűjtemény sorsát. Itt lépnek színre ugyanis történetünk valódi főszereplői. Ha a Battista Mantovano-corvina provenienciáját meg akarjuk ismerni, akkor a török szultán fedőtörténete helyett elsősorban a két kereskedőre kell koncentrálnunk. Ők azok, akik a hírlaptudósításokban egyszer sem jelentek meg: Tammaro De Marinis (1878–1969) és Wilfrid Voynich (1865–1930).

### *Tammaro de Marinis és a corvinák*

Amikor Ernst Lajos 1912-ben, Párizsban megszerezte a Battista Manovano-kódexet, ugyanakkor és ugyanott két másik corvina is felbukkant a nemzetközi könyvpiacra. Ez a furcsa egybeesés eddig nem keltett figyelmet, pedig véletlenszerűségéhez férhet némi kétely.<sup>60</sup> Berzeviczy Albert, a Magyar Tudományos Akadémia elnöke 1912. június 26-án előadást tartott a Magyar Nemzeti Múzeumban, melynek témája két korábbi ismert, de évtizedek óta lappangó corvina újbóli felbukkanása volt.<sup>61</sup> Beszédében röviden ismertette a kódexeket, és javasolta, hogy megvásárlásukra induljon közadakozás. A kért összeg ugyanis, amit a kereskedő megállapított a darabokért – egymillió korona, három belvárosi bérház vételárának összege – messze meghaladta a múzeum lehetőségeit. A megkeresés Párizsból érkezett: Tammaro De Marinis egy magyar grófnőn keresztül fordult Berzeviczyhez ajánlatával, melynek komolyságát az is mutatta, hogy a két kéziratot ekkor Budapestre szállították megtekintés végett.

A Corvina könyvtár fennmaradt anyagának két igen nevezetes darabjáról volt szó, a már korábban, más összefüggésben tárgyalt Didymus-corvináról (9. kép) és egy Cicero filozófiai műveit tartalmazó kódexről. Az előbbit azért tartották számon már korábban is kiemelkedő jelentőségű darabként a hazai szakirodalomban,

mert díszes címlapján az uralkodópár, Corvin Mátyás és Aragóniai Beatrix egészalakos portréja is látható.<sup>62</sup> A másik kézirat, a Cicero-kódex eredetileg Francesco Sassetti számára készült az 1470-es évek elején, és mintegy másfél évtizeddel később, feltehetően 1488-ban vásárolta meg a Medici-bankház vezetőjének bibliotékája több más darabjával együtt Mátyás számára Taddeo Ugoletto, a budai uralkodói könyvtár vezetője.<sup>63</sup>

A hír, hogy a korábbi ismert kódexek ismét előkerültek, és esetleg megszerezhetőek a Nemzeti Könyvtár számára, gyorsan bejárta a hazai sajtót.<sup>64</sup> Berzeviczy törekvése azonban, aki már korábban is nyomozott a kéziratok után, sajnos hiábavalónak bizonyult: a két kódexet még ugyanabban az évben megvásárolta John Pierpont Morgan, akinek ez volt egyik utolsó jelentős kódexvásárlása.

Mivel két – évtizedek óta lappangó – corvina biztosan Tammaro De Marinis közvetítésével bukkant fel Párizsban, érdemes mérlegelni a lehetőséget, hogy a harmadik, ugyanekkor és ugyanott feltűnő kódex is vele hozható összefüggésbe. Ám ha azt feltételezzük, hogy Ernst szintén De Marinistól vásárolta a maga corvináját, abból az is következik, hogy a II. Abdul Hamid-proveniencia is az utóbbi révén került be a köztudatba. Mivel – mint láthattuk – a firenzei könyvkereskedő tényleg épp ekkoriban jutott hozzá a szultán keleti kézirataihoz, ez a származás nem kelthetett gyanút.

De Marinis ráadásul pontosan tisztában volt a corvinák történeti jelentőségével, és antikváriusként azok modernkori mozgásával is, így azt is jól kellett tudnia, hogy éppen a volt szultán ajándékozott korábban – igaz, nem a magángyűjteményéből, hanem a Topkapi Szeráj anyagából – corvinákat a magyar államnak. Ha el akarta fedni kódexe eredeti tulajdonosának kilétét, akkor joggal számíthatott arra, hogy a volt szultán neve Magyarországon ismerősen cseng, és nem kelt majd kételyeket a kódex eredetére vonatkozóan. Ráadásul, ha a másik két, sokkal értékesebb corvina számára a magyar államot próbálta vevőnek megszerezni, akkor

60 Egyetlen futólagos megjegyzéssel találkoztam, amelyben a két kódexvásárlás együtt említetik, de ott sem találunk közöttük összefüggést: Hoffmann Edith idézte fel ezeket 1930-ban, egy újabb, megint csak Párizsban felbukkant corvina kapcsán, lásd HOFFMANN 1930. 394: „Csaknem húsz éve van annak, hogy Corvin-kódexek utójára eladásra kerültek (a Morgan-könyvtárba származott remek Didymus s a Cicero és Ernst Lajos könyve.)”

61 BERZEVICZY 1912a; BERZEVICZY 1912b.

62 CSONTOSI 1888. 110–111.

63 New York, PML, Ms. M 497. A kódexben minden incipit-lap margóin gazdag, virágdíszes miniatúra található, amelyeken medaillonba foglalva a *bas-de-page* szélein a Sassetti-embléma, közepén pedig

a családi címer kapott helyet: fol. 1r, 98r, 154r, 175r, 188r, 195r, 234r, 262r. Ezek közül az első kettőn, valamint a címlapon (fol. 1v) az eredeti címet 1488 körül Mátyáséval felülfestették, ezenkívül a fol. 1r alsó lapszéldíszén a Sassetti-impresákot is átfestették Mátyás emblémáival (kovakő és méhkas). A kézirat másolója Hubertus W volt (DE LA MARE 1976. 187. kat. 70; DE LA MARE 1985. 505. kat. 32/27), miniatúráit feltehetően Bartolomeo di Domenico di Guidónak lehet tulajdonítani, GARZELLI 1985. II, 577. kép. A kódexhez ld. 112. j.

64 *Budapesti Hírlap*, 1912, 18; *Protestáns*, 1912, 427–428. Az *Uj Idők* című hetilap 1912. július 7-i számának 31. oldalán a Didymus-corvina címlapjának egész oldalas reprodukciója jelent meg, a képaláírás szerint pedig a két corvináért „egy firenzei antikvárius egy millió lírát kér”.

logikusnak tűnik, hogy e harmadik, ugyanekkor nála lévő corvinának is magyarországi vevőt próbáljon találni. Olyan vevőt, aki éppen a kódex eszmei értéke miatt („hungaricum”) hajlandó és képes a máshol elérhetőnél magasabb árat is megadni a kéziratért. (Ne felejtjük el, hogy egy darabjaira esett, bekötetlen, részben megégett, kis méretű kódexről van szó.) Ernst Lajos személyében pedig megtalálta az ideális partnert. Ám ha mindez igaz, akkor Tammaro De Marinis – és rajta keresztül maga Ernst – hamis információt terjesztett (vagy legalábbis hagyott terjedni) a kódex provenienciájára vonatkozóan. Hogyan lehet mind-ezt igazolni? És mi lehetett a titkolózás oka? Ennek megértéséhez ismernünk kell a másik két díszkódex sorsát, amelyeket ugyanekkor John Pierpont Morgan vásárolt meg. Mint látni fogjuk, ott sincs minden rendben.

### A Didymus- és a Cicero-corvina

A Didymus- és a Cicero-corvinát magyar tudósok fedezték fel Rómában, a jezsuiták hírneves oktatási intézményének, az 1551-ben alapított Collegium Romanumnak a könyvtárában. (18. kép) Az előbbiről először Rómer Flóris számolt be röviden a Magyar Tudományos Akadémián 1869. november 15-én, itáliai szakmai útjáról tartott előadásában, majd a következő évben megjelent tanulmányában részletesen ismertette mindkét kéziratot.<sup>65</sup> Ez a modern szakirodalomban ritkán idézett tanulmány alapozta meg a kódexek itthoni ismertségét. Rendkívüli kodikológiai, filológiai és művészettörténeti alaposággal megírt szövegében a Didymus-corvina címlapjával kapcsolatban Rómer fontosnak tartotta kiemelni, hogy díszítésének gazdagsága és kvalitása révén az kiemelkedő darabja Mátyás király egykori könyvtárának: „meg kell vallanom, hogy valamint szerkesztésre, úgy kivitelre nézve alig találtam szebb díszlapot”. Rómer 1870-ben publikált kódexleírásai tehát saját személyes tapasztalatain alapultak: az előző év novemberében tért haza Olaszországból. Utazásának célja az volt, hogy korábban ismeretlen corvinákat azonosítsa a legjelentősebb itáliai könyvtárakban: járt Velencében, Parmában, Modenában, Ferrarában, Bolognában, Firenzében, Rómában és Nápolyban.



18. Giovan Battista Falda: Piazza del Collegio Romano, 1665  
rézmetszet

Felfedezőúttját honfitársa, az egykori '48-as honvédként és Kossuth Lajos elkötelezett támogatójaként angliai emigrációban élő Simonyi Ernő kutatásai alapozták meg. Ő volt az, aki lelkes amatőrként az 1860-as években a király egykori kódexei után kutatva végigjárta Európa számos nagyvárosának könyvtárát. Eredményeit azonban nem publikálta, hanem jegyzeteit elküldte Rómernek, aki ezek birtokában vágott neki itáliai utazásának. Noha ő maga soha nem hallgatta el, hogy eredményeit emigrációban élő honfitársa munkájára alapozta, Simonyinak a corvinák 19. századi újralfedezésében játszott alapvető szerepét mégis csak a legutóbbi időben sikerült igazolnia Zsupán Edinának és Mikó Árpádnak.<sup>66</sup> Az ő érdemük, hogy ráirányították a figyelmet Rómer kéziratok hagyatékára.

Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárának Fol. Hung. 1110/I jelzetű mappája tartalmazza azokat a részletes jegyzeteket és leírásokat, amelyeket Rómer európai útjai során készített corvinákról, és e jegyzetek között Simonyi papírai is ott vannak.<sup>67</sup> A római kódexek esetében is jól értelmezhető Rómer munkamódszere: egyrészt lapszéli jegyzetekkel egészítette ki Simonyi leírásait, másrészt önálló lapokon folytatta is azokat. (ld. Függelék 1) Mindebből kiderül például, hogy Simonyi 1868. január 23-án járt a Collegium Romanumban, ekkor készítette el a Cicero-kódex rendkívül részletes tartalmai

65 RÓMER 1869. 204; RÓMER 1870b. 300–303; VÖ. BEÖTHY 1869.

66 MIKÓ 2015. 176–178; ZSUPÁN 2015. 200–201. Zsupán Edina szerint Rómer 1867-ben, a párizsi világkiállításon ismerkedhetett meg Simonyival, lásd Uo. 23. jegyzet.

67 A Rómer-mappa kéziratok anyagának a római corvinákra vonat-

kozó tartalmi ismertetését ld. Függelék 1. Zsupán Edina ismerte föl, hogy Rómer kéziratok jegyzetei között a Simonyi kézírásával készült jegyzetek is megvannak, lásd ZSUPÁN 2015. 200. Néhány esetben Simonyi egyébként szignálta is ezeket, ld. Függelék 1. (1), (2).

és filológiai leírását.<sup>68</sup> Rómer aztán saját lapszéli jegyzeteivel egészítette ezt ki. Ez utóbbiak között találkozunk például először azzal az információval, hogy a kézirat végén egy korábbi tulajdonosra utaló, töredékesen kiolvasható mottó és ex libris is látható volt: „A legvégső lapon 5 sor kivakart írás van, mely a könyv fatumára vonatkozik – de kézzel ki van vakarva / csak a <sup>^</sup> I+A FATA MIHI és FRANCIS adhatna erről némi felvilágosítást”. Rómer ugyanezt a kodikológiai megfigyelést közölte a következő évben megjelent tanulmányában is, de ott némileg pontosította az olvasatot. „A . . . I | A (mitia) FATA MIHI és FRANCIS”.<sup>69</sup> Ma már tudjuk, hogy a kézírásos bejegyzés, amelyet Rómer akkor nem tudott feloldani és pontosan értelmezni, Francesco Sassetti jellegzetes posszesszorjegye volt.<sup>70</sup>

Rómer jegyzete rendkívül fontos forrás, mert ez az utolsó levél (hátsó előzéklap) ma már nem található meg a kódexben,<sup>71</sup> és a későbbi kutatás nem volt tisztában azzal, hogy a hiányzó posszesszorjegy megbízható, autopszián alapuló forrásból származik. Az eltűnt lapon olvasható szöveg egykori jelenlétére később André de Hevesy – nyilvánvalóan Rómer 1870-ben megjelent tanulmánya alapján – úgy hivatkozott, hogy nem adta meg információja forrását,<sup>72</sup> Rómer magyarul megjelent szövegei pedig – egyáltalán nem szokatlan módon – teljesen ismeretlenek maradtak a későbbi külföldi kutatás számára. Albinia de la Mare a Francesco Sassetti könyvtáráról írt tanulmányának a New York-i kódexet ismerető katalógustételében – a Pierpont Morgan Libraryből, William Voelklétől kapott információra alapozva – azt közölte, hogy a kódex utolsó ívfüzete hiányos, és már ilyen volt akkor is, amikor a kézirat bekerült a könyvtárba.<sup>73</sup> Az elveszett ex librisről a szerzőnek csak Hevesy

1923-as monográfiájából voltak értesülései. Simonyi és Rómer jegyzetei alapján most már az is bizonyos, hogy csak egy levél, a hátsó előzéklap hiányzik a kódexből.

A Didymus-corvina esetében viszont, úgy tűnik, a felfedezés kizárólag Rómer érdeme: Simonyitól e corvinára vonatkozó jegyzetet a kéziratanyagban nem találunk, csak az előbbinek 1869. október 2-án és november 1-jén készült leírását. A tudós maga is utal arra a néhány héttel később az Akadémián tartott előadásában, hogy az „eddig le nem írt kéziratra figyelmeztette értekezőt a tudós jezsuita könyvtárnok P. Patrizi”.<sup>74</sup> Rómernek tehát a Collegium Romanumban Francesco Saverio Patrizi S. J. (1797–1881), az intézmény nagyhírű professzora volt segítségére kutatásaiban, aki Biblia-kutató filológusként jól ismerte a könyvtár patrisztikus teológiai szövegeket tartalmazó kézirateit, így a Didymus-kódexet is.

Miután Rómer megismerte a római könyvtárakban őrzött corvinákat, és rövid publikációban leírta azokat, elkezdte azt is megszervezni, hogy az ekkor az I. vatikáni zsinatra Rómába érkező magyar főpapok segítségével fotóreprodukciókon jelenjenek meg e kódexek legszebb lapjai. E tárgyú kezdeményezéséről a Magyar Tudományos Akadémia II. (nyelvészeti) osztályán 1870 májusában tartott osztályülésén beszélt részletesen, és pontosan megjelölte azt a négy kódexet, amelyről fotóreprodukciókat kell készíteni.<sup>75</sup> Ennek a törekvésnek lett az eredménye az 1871-ben kiadott, in folio méretű *Díszlapok a római könyvtárakban őrzött négy corvin-kódexből* című könyv, az első olyan magyarországi kiadvány, amelyben a miniatúrával díszített kódexlapok méret-azonos reprodukciókon jelentek meg. A könyv tartalmazza a Collegium Romanumban őrzött két corvina címlapjairól készült reprodukciókat, valamint Rómer

68 Rómer maga is beszámol arról, hogy a kódex leírásához Simonyi jegyzeteit is felhasználta, lásd RÓMER 1870b. 300. Simonyi Ernő a jegyzetek tanúsága szerint 1868 januárjának utolsó heteiben folytatta kutatásait a római könyvtárakban, a Vatikáni Könyvtárban január 24-én készített feljegyzéseket, ld. *Függelék 1.* (1), (2). Zsupán Edina azt feltételezte (Zsupán 2015. 200.), hogy Simonyi már 1867 végén átadta jegyzékét Rómernek, de ezek alapján erre csak néhány hónappal később kerülhetett sor.

69 OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 110/I, fol. 307r, ld. *Függelék 1.* (1); RÓMER 1870b. 301. Simonyi ezt a bejegyzést nem írta le, Rómer kiegészítése a lapon az után következik, hogy az előbbi befejezte, színgálta és datálta jegyzetét.

70 Francesco Sassetti kódexeinek előzők-, vagy még gyakrabban hátsó előzéklapjai rektó oldalára könyvtárosa, Bartolomeo Fonzio írta be a tulajdonos valamelyik jelmondatát és nevét tartalmazó posszesszorjegyet. A Cicero-kódexből elveszett lapon egykor olvasható szöveg eredeti formájában – a leggyakoribb ehhez hasonló mottó/ex libris-párosítás alapján – a következő lehetett: „MITIA FATA MIHI / FRANCISCI SASSETTI THOMAE FILII / CIVIS FLORENTINI (FACIVNDVM CVRAVIT)”. Francesco Sassetti kódexeinek külön-

böző posszesszorjegyeihez lásd DE LA MARE 1976. 166–168. és 176. (Appendix 9.3/A).

71 Az, hogy ez a szöveg egy ma már hiányzó lapon volt, kiderül Simonyi leírásából is, aki szerint a kivakart írás az utolsó, 272. levélen volt: „A 272ik utolsó levél üres, de ezen is vagy tíz sor későbbkori írás kivakartatott, de egyes betűk látszanak.” A kódex jelenleg azonban csak 271 levélből áll (I, 270), tehát egyértelműen egy ma már hiányzó levélről volt szó. Ezen túl nem tudjuk, hogy milyen szöveg volt e fölött kivakarva: mint láttuk, Rómer 5 sort említett, Simonyi a mottóval együtt 10-et. Hasonló eljárással találkozunk több, szintén a Corvina könyvtár állományába került Sassetti-kódexben is: Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 817, fol. 203r (a hátsó előzéklapon) és Modena, BEU, Lat. 437 (a Q.4.15), fol. 157r (hátsó előzéklapon). Mindkét esetben 5 kivakart sor alatt következik a fentebb leírt szöveg, DE LA MARE 1976. 186. kat. 67–68.

72 HEVESY 1923. 71. kat. 76.

73 DE LA MARE 1976. 187. kat. 70.

74 RÓMER 1869. 204.

75 RÓMER 1870a. 136.

Flóris kódexleírásait, amelyet a szerző a saját és Simonyi jegyzeteire alapozott. (19. kép)

Rómer kutatási eredményei közül kettőt fontos itt kiemelni. Az egyik, hogy a Didymus-corvina esetében közölte a kódex akkori jelzetét is: „4 f 45”,<sup>76</sup> a másik, hogy a kötetben közölt négy római corvina őrzési helyének ismertetésekor pontosan megkülönböztette a Collegium Romanumot, ahol a Didymus- és a Cicero-corvina volt található, illetve a jezsuiták római rendházát (casa professa del Gesù), ahol pedig az úgynevezett *Ferences Missalét* őrizték.<sup>77</sup> (A negyedik kódex a Vatikáni Könyvtár urbinói fondjába tartozó *Breviarium Romanum* – Urb. Lat. 112 – volt.) A Bécsben készült *Ferences Missalét* először Fraknói Vilmos ismertette 1868-ban megjelent tanulmányában. Ezt Mátyás király 1469-ben ajándékozta Thomas de Hungaria ferences szerzetesnek azzal a kikötéssel, hogy a kódexet később is abban a rendtartományban kell őrizni, ahol az utóbbi meghalt.<sup>78</sup> A mű ezért egészen a 18. század végi abolícióig a bécsi rendházban (Hieronymuskloster) maradt, majd Festetics László (1785–1846) szerezte meg. Az ő tulajdonából aztán – gyűjteményének bécsi árverésén – 1846-ban Johann Paul Kaltenbaeck történészhez került, majd tőle vásárolta meg Bécsben Giovan Francesco De Rossi neves könyvgyűjtő, a történetünk szempontjából hamarosan szintén fontosá váló Luisa Carlotta Bourbon-Pármai hercegnő férje.

Amikor a *Díszlapok* 1871-ben Pesten megjelent, akkor a Collegium Romanum corvinái már nem voltak eredeti őrzési helyükön. Az olasz hadsereg 1870. szeptember 20-án bevonult Rómába, és a következő évtől fogva a város hivatalosan is az Olasz Királyság fővárosa lett. Ekkor államosították az egyházi intézmények javait, köztük a jezsuiták könyvtárát is.<sup>79</sup> A Collegium Romanum hatalmas könyvtárának anyaga vált az 1873-ban megalapított Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele



XIV. Tabla. OPERA CICERONIS 2. lap.

19. **Marcus Tullius Cicero: Opera philosophica**  
 Miniátor: Bartolomeo di Domenico di Guido, 1470–1475 k.  
 New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M497, fol. 1r.  
 (reprodukció: *Díszlapok* 1871)

- 76 OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 110/I, fol. 323r: „disznóbőrkötés, kívül 4 f 45”, illetve fol. 325r, ld. 129. j. Az egykori jelzetet szintén közli: RÓMER 1870a. 136; RÓMER 1870b. 301; *Díszlapok* 1871. 12. Rómer kéziratosa közlése azért is fontos, mert ezek szerint az eredeti jelzet a kódex bőrkötésének gerincén is olvasható volt. Ez később eltűnt onnan (lekopott vagy levakarták), majd ezt a – feltehetően 16–17. századi – kötéstáblát is elvesztette a corvina, amikor a Pierpont Morgan Libraryben az 1970-es években újrakötötték.
- 77 Rómer a Magyar Tudományos Akadémia II. osztályán tartott osztályülésen (1870) beszélt részletesen a reprodukálni kívánt kódexekről, és itt is pontos különbséget tett őrzési helyeik szerint: a Cicero és a Didymus a „Jezsuiták Collegium Romanum könyvtárában”, míg a *Ferences Missale* a „Collegio del Gesù könyvtárában” volt ekkor. RÓMER 1870a. 136.
- 78 BAV, Ross. 1164, Fraknói 1868. Az adomány feltételeit pontosan rögzíti a fol. 126v-n az egész oldalas miniatúra (*Imago pietatis a passio eszközeivel*) alá a kódex scriptora által beírt szöveg. (A textus egyes szám

első személyben fogalmaz, megfelelően annak, hogy a szöveg fölötti képen a Krisztus előtt térdelő magyar uralkodó címerrel azonosított alakja jelenik meg.) Fraknói azonban nem ismerte föl, hogy ez azonos azzal a kézzel, amelyet Xystus Schier már száz évvel korábban a bécsi ferences rendházban őrzött kódexként leírt. SCHIER 1766. 57, vö. BUDIK 1839. 55, vö. TIETZE 1911. 18. kat. 31. A kódexhez újabban lásd *Liturgia in figura* 1995. 219–222. kat. 49. (Lorenza Dal Poz); MADDALO 2014. II. 1296–1300. (Lorenza Dal Poz).

- 79 A Rómába bevonuló olasz csapatok néhány egységét már az első napon beszállásolták a Collegium Romanum épületébe, így tehát a patinás intézmény 1848/1849 után másodszor is ideiglenes kasszárnnyá vált. Az intézmény rektora és az olasz hatóságok között ekkor, 1870 szeptember–októbertől folyamán az épület használatáról folytatott levelezés nyomtatásban is megjelent, többek között ebből lehet pontosan rekonstruálni a Róma elfoglalása utáni eseményeket: *La chiusura* 1870.



le II magjává, a Sant'Ignaziohoz csatlakozó épületben pedig részben ezt az új könyvtárat, részben pedig egy új állami gimnáziumot (Liceo Classico Enrico Quirino Visconti) helyezték el.<sup>80</sup> A két corvina azonban nem került be az új nemzeti könyvtár gyűjteményébe, azoknak nyoma veszett.

A hiányt először Csontos János regisztrálta a *Magyar Könyvszemlé*ben 1886-ban megjelent, az Attavante miniatúráival díszített corvinákról írt tanulmányában.<sup>81</sup> A következő évtizedekben több kutató is tett erőfeszítéseket annak érdekében, hogy az eltűnt kincsek hol-létét megállapítsa. A Collegium Romanum államosított könyvanyagának útját követve Wilhelm Weinberger és Berzeviczy Albert is a Biblioteca Nazionaleban kereste a kéziratokat a 20. század első évtizedében.<sup>82</sup> Közülük Weinberger már azt is tudta a corvinákról 1908-ban megjelent tanulmányában, hogy a Collegium Romanum kódexei nem kerültek be hiánytalanul a Biblioteca Nazionale anyagába, hanem egy jelentős részüket a Vatikáni Könyvtárban kell keresni, illetve néhány kézirat elkallódott.<sup>83</sup> Ő azonban – mivel ez a kódexanyag ekkor még nem volt hozzáférhető a kutatók számára – nem tudhatta, vajon a Didymus- és a Cicero-kódex a Vatikánba került anyagban van-e.

Ilyen előzmények után bukkantak fel tehát a corvinák 1912-ben a párizsi műtárgypiacon. Ezen a ponton kell visszatérnünk Berzeviczy Albertnek a Magyar Nemzeti Múzeumban tartott előadására, mert ebben a kódexek korábbi sorsára vonatkozóan egy igen fontos, új információ hangzott el: az Akadémia elnökének ismertetése szerint a Didymus-kódex, amelyet ekkor Tammaro De Marinis ajánlott fel vételre, 1870 előtt „a Jézus-társaság

birtokában a Collegium Romanum könyvtárában őrizte-tett, hová Karolina páрмаi nagyhercegnő adományak-éppen került”.<sup>84</sup> Ez utóbbi provenienciaadat mindaddig ismeretlen volt, maga Berzeviczy sem tudott róla ezt megelőzően: az Aragóniai Beatrix királynéről négy évvel korábban megjelent monográfiájában még kizárólag a jezsuita kollégiumot tartotta számon a kézirat egykori őrzési helyeként és egyetlen ismert provenienciájaként.

Az 1912-ben felbukkant új adat tehát – noha erre elő-adásában nem tett közvetlen utalást – nagy valószínű-séggel Tammaro De Marinistól származott. Feltehetően ő volt a forrása André de Hevesynek is, aki a *Revue de l'Art Chrétien*ben 1911-ben publikált egy tanulmányt a corvinák miniatúráinak attribúciós kérdéseiről. Ennek egyik lábjegyzetében említette meg, hogy a Didymus-kódex ugyanúgy „Caroline de Parme” hercegnőtől származik, mint „a többi kötet” (ti. a *Ferences Missale*), amely később a (római) jezsuitákhoz került.<sup>85</sup> Hevesy a Didymus-corvina reprodukcióját a *Díszlapok* alapján közölte, abból a kiadványból pedig tudnia kellett, hogy a *Ferences Missale* és a Didymus nem ugyanarról a helyről származik. Mivel nem valószínű, hogy Berzeviczy Hevesytől vette volna át az „új” adatot, azt feltételezem, hogy mindketten kö-zös forrásra, De Marinis információjára támaszkodtak.

### Luisa Carlotta Bourbon-páрмаi hercegnő és a Biblioteca Rossiana

Az általuk említett „Karolina páрмаi nagyhercegnő”, azaz Luisa Carlotta Bourbon-páрмаi hercegnő (1802–1857) – akitől állítólag a Collegium Romanumba került a két corvina – jól ismert név a Vatikáni Könyvtár kódexeinek

80 A korabeli esemény- és intézménytörténet részletes feldolgozá-sát lásd FOTI 2006, VÖ. MARTINA 1995. 679–682; VENEZIANI 1995. 693–698.

81 CSONTOSI 1886. 249. 1. jegyzet. Csontos ebben a hosszú lábjegyzetében őrzési hely szerint sorolja fel az egyes könyvtárakban őrzött corvinák mennyiségét, viszont jelzetet és tartalmi ismertetést nem ad meg. Egyértelműen a Didymus-corvinára vonatkozik azonban a kö-vetkező tétel: „a Jezsuita-rend egy ismeretlen könyvtárában (azelőtt a »Collegio Romano«-ban Rómában)”. Csontosnak ez a tanulmá-nya válasz volt Adolfo Venturinak az előző évben megjelent, néhány modenai (BEU) corvina miniatúrájának attribúciójával kapcsolat-ban megjelent cikkére, VENTURI 1885. Csontos később is lappangó kódexként tünteti fel a Didymus-corvinát, lásd CSONTOSI 1888. 110: „azelőtt Rómában a jezsuita-rend »Collegium Romanum« című in-tézet könyvtárában, ez idő szerint pedig ismeretlen könyvtárban, őriztetik”. A szerző néhány évvel korábban, a latin nyelvű corvinákról írt repertóriumának megjelenésekor még nem tudott arról, hogy a két kódex már nincs eredeti őrzési helyén, CSONTOSI 1881. 172–173.: „XXXVIII. A jezsuitarend »Collegium Romanum« című társházában Rómában”.

82 WEINBERGER 1908. 50–51; BERZEVICZY 1908. 305. és 305–306. 1. jegy-zet: „E codexnek, melynek teljes címe: »Didimi [sic!] Alexandrini de Spiritu Sancto et Cyrilli Alexandrini Opera«, hollétét a legnagyobb igyekezettel sem sikerült kipuhatolnom; a Collegium Romanum államosítása idejében valószínűleg elrejtették tulajdonosai s eddig nem került elő.” Négy évvel később Berzeviczy pontosabban is közli, merre kereste a kódexeket, BERZEVICZY 1912a. 307–308: „Csakhamar megállapíthattam, hogy a codex az 1870 végén, Róma elfoglalá-sa után a Collegio Romanoval együtt államosított 49 szerzetrendi könyvtárból alakult Biblioteca Vittorio Emmanuele-ben nem talál-ható.” Berzeviczy Albert itt idézett múzeumi előadásának kis mér-tékben rövidített szövege a *Magyar Könyvszemlé*ben is megjelent, lásd BERZEVICZY 1912b.

83 WEINBERGER 1908. 50–51. A Vatikáni Könyvtárba feltehetően 1903-ban jutott el a gyűjtemény (MANCINI 2015. 51–52), de máig nem tisztázott, hogy pontosan milyen körülmények között őrizték a kó-dexeket egészen 1913-ig, amikor azok hivatalosan is a könyvtár tu-lajdonába kerültek.

84 BERZEVICZY 1912a. 307.

85 HEVESY 1911. 17. 2. jegyzet.

történetében, a ma Rossiana fondként ismert gyűjteményi egység ugyanis tőle eredeztethető. Néhai második férje, az alacsony rangú és nem túl gazdag családból származó Giovan Francesco De Rossi lovag (1796–1854) lelkes könyvgyűjtő volt, aki felesége vagyonának felhasználásával két évtized alatt létrehozta Rómában mintegy ezerkétszáz kódexből, kétezer-ötszáz inkunabulumból és több ezer egyéb nyomtatott könyvből álló könyvtárát.<sup>86</sup> Halála után özvegyére szállt a gyűjtemény, aki már a következő évben, 1855. március 6-án kelt adománylevelében részletesen rendelkezett annak sorsáról: a könyvtárat teljes egészében a jezsuita rendnek ajánlódta, azzal a kikötéssel, hogy azt egyben kell tartani és lehetőség szerint a római jezsuita rendházban (casa professa del Gesù) kell elhelyezni.<sup>87</sup> Bölcs előrelátásról tanúbizonyságot téve azonban arról is gondoskodott, hogy a rend feloszlata esetén – dinasztikus családi köteleihez híven – az osztrák császárt illeti a könyvtár tulajdonjoga.<sup>88</sup>

Mindez így is történt: a gyűjteményt az adományozó akaratának megfelelően a jezsuiták római rendházában helyezték el oly módon, hogy ott nemcsak a kódexek és nyomtatott könyvek megfelelő állagvédelmét, de azok kutathatóságát is biztosították. E kódexek között volt a korábban említett *Ferences Missale* is, Fraknoi és Römer is ott látta, és írta le azt 1868-ban, illetve egy évvel később. De ekkor már nem maradtak ott sokáig: miután Róma is az Olasz Királyság része lett, és a rend javait államosították, az értékes gyűjtemény új tulajdonosa az 1855-ös adománylevél értelmében az osztrák csá-

szár, I. Ferenc József lett.<sup>89</sup> De Rossi egykori könyvtárát ezért 1873-ban átszállították a Monarchia nagykövetségi épületébe, az előbbivel közvetlenül szomszédos Palazzo Veneziába, majd néhány évvel később (1877) útnak indították Ausztriába. Itt először a bécsi jezsuita rendházban (Universitätsplatz) helyezték el azt, majd a főváros melletti Lainz kolostorába került az anyag (1895), és itt vált a szakmai érdeklődők számára kutathatóvá.<sup>90</sup> A gyűjteményről is már ekkor, a 20. század elején jelentek meg az első komoly publikációk, előbb Eduard Gollob ismertette azt röviden, majd Hans Tietze publikálta 1911-ben az illuminált kéziratok katalógusát.<sup>91</sup>

1912-ben tehát már jól ismert volt az anyag, amely azonban egy újabb történelmi fordulathoz kötődően néhány évvel később visszatért Rómába: 1918. november 12-én létrejött az Osztrák Köztársaság, és az első világháborút lezáró békeszerződések értelmében végleg megszűnt az Osztrák–Magyar Monarchia, senki nem viselhette többé az osztrák császári címet, viszont ugyanekkor már ismét létezett Olaszországban a jezsuita rend. A gyűjteményt ezért, hosszas diplomáciai tárgyalások után, 1921 decemberében visszaszállították Rómába: az osztrák állam tehát visszaszolgáltatta a teljes anyagot a jezsuita rendnek, amely késelem nélkül a pápának, XV. Benedeknek (1914–1922) adományozta azt, aki pedig a Vatikáni Könyvtárra bízta a gyűjteményt.<sup>92</sup> A Rossiana azonban – ellentétben a Collegium Romanum gyűjteményével – 1870 után nem tűnt el egészen az érdeklődők szeme elől. A *Ferences Missale* például 1882-ben és 1896-ban is szerepelt Budapesten kiállításon.<sup>93</sup>

86 Giovan Francesco De Rossihoz: VERCELLONE 1991; PIAZZONI 2014.

87 Az adománylevél szövegét közli GRAFINGER 1997a. 138–146. Az adománylevélben a jezsuita rend generálisa, Pieter Jan Beckx nyilatkozott az adomány elfogadásáról. A dokumentum 2. pontja értelmében az adományozó megjelölte a könyvtár elhelyezését (Casa Professa del Gesù), de egyúttal lehetővé tette azt is, hogy a rend mindenkor generálisának döntése értelmében, ha erre alapos indok készteti, a gyűjteményt máshol őrizze. A gyűjtemény vándorlástörténetéhez lásd még PIAZZONI 2009. különösen 159–161.

88 Luisa Carlotta az adománylevél 5. és 6. pontjában rendelkezett igen részletesen erről az eshetőségről, lásd GRAFINGER 1997a. 142. Érdekes módon már Fraknoi Vilmos is fontosnak tartotta megemlíteni az adományozónak ezt a rendelkezését a *Ferences Missaléről* írt tanulmányában, lásd FRANKÓI 1868. 446.

89 A jezsuita rendet hivatalosan egy 1873-ban kihirdetett törvény oszlatta fel.

90 A könyvtár 1870 és 1922 közötti sorsáról, ezen belül is különösen ausztriai korszakáról részletesen lásd GRAFINGER 1997b.

91 GOLLOB 1909; TIETZE 1911. Noha a gyűjteményről már Luisa Carlotta 1855-ös adományozása előtt is készült inventárium (erről adománylevélben említést is tesz), majd az átvétel után nem sokkal Beckx is összeállított egy jegyzéket, az első részletes leíró katalógus csak Lainzban készült el. Történetünk szempontjából nem érdekelten

megjegyezni, hogy Grafinger közlése szerint a Pierpont Morgan Library 1914 elején tárgyalásokat folytatott az ausztriai jezsuita rendtartomány képviselőivel arról, hogy az akkor Lainzban őrzött Rossiana-anyagból néhány kódexet – köztük épp a *Ferences Missalét* is – megvásárolják. Az ügyletet az osztrák hatóságok (K. u. K. Ministerium für Kultus und Unterricht) éppen arra a jögalapra hivatkozva tudták megakadályozni, hogy a gyűjteménynek ekkor a jezsuiták csak az őrzői és kezelői voltak, de tulajdonosa az osztrák császár. Hivatkoztak egyúttal Luisa Carlotta adománylevélekre arra a pontjára, miszerint a könyvtárat teljes épségben és egységben kell megőrizni, tehát tilos abból egyes darabokat kiemelni és értékesíteni, lásd GRAFINGER 1997a. 127. és 107. jegyzet. Ugyanekkor, 1913–1914 folyamán a Vatikáni Könyvtár prefektusa, a jezsuita Franz Ehrle is tárgyalásokat kezdeményezett, ezúttal a teljes gyűjtemény megvásárlásáról. A kialakult összeg 500 000 korona volt, X. Pius pápa jóváhagyásával a jezsuita rend generálisa, Franz Xavier Wernz már lényegében meg is állapodott a kontraktusról Ferenc Ferdinánd főherceggel, de a vásárlást a trónörökös ellen elkövetett szarajevói merénylet végül meghiúsította, lásd PIAZZONI 2009. 163.

92 GRAFINGER 1997a. 131–135; PIAZZONI 2009. 164–165.

93 *Könyvkiállítási emlékek* 1882. 64–65. kat. 181. (A következő helymegjelöléssel: „A bécsi jezsuita-társház könyvtárát.”); *Ezredéves kiállítás* 1896. 97. kat. 1188. (A következő helymegjelöléssel: „Bibliotheca Rossiana, Bécs.”)

Ha az olvasó ezen a ponton ellentmondást érzékel, az nem véletlen. De Rossi gyűjteményének, amelyet tehát 1855 és 1873 között az Il Gesù-templomhoz csatlakozó rendházban őriztek, soha semmilyen köze nem volt a Sant'Ignazio-templom épülettömbjében 1870-ig működő Collegium Romanumnak a könyvtárához – azontúl természetesen, hogy mindkét intézmény a Jézus Társaságához tartozott. Nem tudunk arról, hogy Luisa Carlotta a halála előtt – egykori férje gyűjteményét megbontva, és így saját adománylevelének ellentmondva – bármilyen kéziratot adományozott volna a Collegiumnak. Láthattuk továbbá, hogy amikor Simonyi és Rómer az 1860-as évek végén Rómában corvinákat kerestek, pontosan megkülönböztették egymástól a Gesùban lévő rendházat és az onnan kétszáz méterre található oktatási intézményt, a Collegium Romanumot. Nem utolsósorban pedig: ha a két kódex bármelyikében egy korábbi tulajdonosra vagy ajándékozóra utaló bejegyzést, esetleg ex librist találtak volna, azt egészen biztosan fel is jegyezték volna. Rómer kéziratai között azonban ilyen információval nem találkoztunk.<sup>94</sup>

Berzeviczy maga is érzékelte, hogy a corvinák nem szokványos úton kerültek a könyvpiacra. Miután beszámolt arról, hogy a kódexeket korábban nem találta az új római nemzeti könyvtár gyűjteményében, azt valószínűsítette, „hogy a Jézus-társaság római könyvtárának az olasz állam részéről való átvétele előtt a legbecsesebb könyvrégiségeket – köztük a Didymus- és a Cicero-kódexet is – Rómából eltávolította s azokat az olasz állam esetleges revindikációja ellen biztonságba igyekezett helyezni”. A nagytekintélyű tudós és befolyásos parlamenti képviselő Berzeviczy ekkor közadakozás megszervezését javasolta, de ezt többek között a feszült politikai légkör sem tette reálisá. Ezzel is összefügg, hogy a két corvina felbukkanása a korabeli hazai sajtóban nem csak lelkesültséget váltott ki. Volt, aki éppen a kódexek nyugtalanító provenienciája miatt intett óvatosságra. Így tett például Friedreich István, aki Berzeviczy előadását ismertetve a *Katholikus Szemle* hasábjain adott hangot kétségeinek: „a megvásárlás előtt azonban jó volna tisztába jönni azzal az úttal-móddal, melyen e codexek mostani párisi eladójukhoz kerültek, nehogy valami lopott portékának jussunk a birtokába, amelyet jogos gazdája majd visszakövetel”.<sup>95</sup>

A kódexek származástörténetében rejlő ellentmondásokat a későbbi irodalom sem tudta feloldani. Ennek

köszönhető, hogy a Didymus- és a Cicero-corvina provenienciájára vonatkozóan 1912 után, amikor azok már John Pierpont Morgan, illetve a róla elnevezett könyvtár gyűjteményébe tartoztak, igen zavaros és gyakran egymásnak is ellentmondó adatokat találunk. Az első a sorban André de Hevesy volt, aki 1923-ban megjelent corvina-monográfiájában – továbbfejlesztve a saját, 1911-ben megjelent tanulmányában mondottakat – a következő adatsort adja meg. Szerinte a Didymus-kódex Giovan Francesco De Rossié volt, majd tőle Luisa Carlotta hercegnőhöz került, majd tőle a Collegium Romanumba, innen pedig a jezsuiták lainzi rendházának könyvtárába.<sup>96</sup> Mint látjuk, ez a származtatás több súlyos tévedést tartalmaz: a Collegium Romanumba nem kerültek kódexek a hercegnőtől, és nem a Collegium anyaga vándorolt Ausztriába, hanem a Rossiana. Feltehetőleg, hogy Hevesy, a maga módján, talán érzékelve az adatokban rejlő ellentmondást, megpróbálta azt valamilyen módon feloldani. Hogy állításának hitelt adjon, a kódex lainzi provenienciájának alátámasztására szakirodalomként idézte is Gollob 1909-ben megjelent tanulmányát. Azt a tanulmányt, amelyben természetesen nyomát sem találjuk a Didymus-corvinának.

Érdekes módon a Cicero-corvina esetében a fentitől némileg eltérő eredetet adott meg Hevesy: itt ugyanis azt olvassuk, hogy a kódex De Rossi gyűjteményéből származik, majd özvegyén keresztül jutott a Collegium Romanumba, és onnan közvetlenül Tammáro De Marinishoz.<sup>97</sup> Ez az első eset, amikor a két corvinához némileg eltérő proveniencia társult, és ez sokáig így is maradt a szakirodalomban.

A De Rossi–Luisa Carlotta–Gesù–Lainz-származástörténet a későbbiekben is keresztelte a Collegium Romanum–Tammáro De Marinis-vonalat. Hevesy monográfiája után néhány évvel, 1927-ben jelent meg az akkori legkiválóbb hazai kutatók által összeállított, máig mintaszerű monográfia Mátyás király könyvtáráról, a *Bibliotheca Corvina*. A kötet Főgel József által összeállított katalógusában azonban itt is furcsa, bár Hevesytől némileg eltérő információval találkozunk: a Didymus-corvina ezek szerint 1869/1870-ig a „Collegio Romano del Gesù” gyűjteményében volt, ahonnan eltűnt, majd Pierpont Morgan 1912-ben megvásárolta De Marinistől.<sup>98</sup> A Hevesy által felvázolt származástörténet tehát egyrészt „egyszerűsödött”, másrészt a két

94 A Rossianából származó és később a Vatikáni Könyvtárba került kódexek és inkunábulumok többségében például megtalálható – általában az első kötéstábla belső oldalának bal felső sarkába ragasztva – a Luisa Carlotta Bourbon hercegnő kettős címerét tartalmazó, nyomtatott ex libris.

95 FRIEDREICH 1912. 865.

96 HEVESY 1923. 71. kat. 77.

97 HEVESY 1923. 71. kat. 76.

98 FŐGEL 1927. 72. kat. 116.

intézmény, a jezsuita rendház (casa professa del Gesù) összeolvadt az oktatási intézménnyel (Collegium Romanum), melynek révén egy soha nem létezett intézmény tulajdonába utalták a kódexet.

Mindennek egy újabb variációját kínálta a Pierpont Morgan Library illuminált kódexeiből a New York Public Libraryben 1933/1934-ben rendezett kiállítás katalógusa, amely szerint a Didymus korábbi őrzési helyei a következők voltak: „Cav. Gian Francesco de Rossi, the Jesuit fathers at Lainz, and the Collegio Romano at Rome”, a Cicero-corvináé pedig: „from the collections of Cav. Gian Francesco de Rossi, Luise Charlotte de Bourbon, and the Collegio Romano”.<sup>99</sup> A Berzeviczy 1912-es előadásában felbukkanó új eredettörténet ezzel véglegesen kanonizálódott, és a De Rossi-proveniencia máig érvényesnek számít. Ennek azonban nem csak az az egyszerű tény mond ellent, hogy a Collegium Romanumnak semmi köze nem volt a Gesùban 1873-ig őrzött Rossiana-gyűjteményhez, hanem az is, hogy igazolni tudjuk: a Didymus-corvina már legalább 1735 óta a Collegiumban volt, azt tehát semmiképp nem ajándékozhatta Luisa Carlotta hercegnő több mint száz évvel később a könyvtárnak.

A Didymus-corvinában olvasható első szöveget, a kódex névadójától, Alexandriai Didymustól származó, *De Spiritu Sancto* című traktátust – pontosabban annak Szent Jeromos-féle latin fordítását – Domenico Vallarsi 1735-ben adta ki.<sup>100</sup> Szövegközléséhez három kéziratot kollacionált, köztük egy olyan kódexet, amely leírása szerint „elegantissimus” volt, és amelyet akkor a római Collegium Romanum könyvtárában őriztek.<sup>101</sup> A szöveg modern kutatója és kritikai szövegkiadásának gondozója, Louis Doutreleau erről a római kéziratról

már 1963-ban egyértelműen megállapította, hogy ez nem más, mint a ma a Pierpont Morgan Libraryben őrzött corvina.<sup>102</sup>

A De Rossi-eredetet tehát a Didymus esetében teljes bizonyossággal kizárhatjuk. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ezzel a provenienciával kapcsolatban már igen korán, az 1930-as években felmerültek kételyek. Az első ezek közül a magyar származású Schütz Géza volt, aki egy 1934-ben megjelent, a Corvina könyvtár történetének szentelt rövid tanulmányában kihagyta a kódexek eredettörténetéből a De Rossi-szálat. Helyette viszont egyértelműsítette, hogy azok 1870-ig a Collegium Romanumban voltak, majd eltűntek, és végül 1912-ben a firenzei könyvkereskedő révén a már ismert vásárlójukhoz kerültek. Anélkül azonban, hogy megoldást nyújtott volna a corvinák négy évtizedes rejtőzködésére, Schütz megjegyezte, hogy De Marinis titokban tartotta megszerzésük körülményeit.<sup>103</sup>

Négy évvel később, 1938-ban újabb angol nyelvű tanulmány jelent meg a corvinákról. Ezúttal Walter Allen ismertette az akkor az Amerikai Egyesült Államok magán- és közgyűjteményeiben őrzött kódexeket, és a Hevesytől származó provenienciával kapcsolatban ő is kételyeit fejezte ki. Egyúttal közölte, hogy a kor ismert amerikai kódexkutatóját, Seymour De Riccit 1934-ben úgy informálta a Pierpont Morgan Library, hogy a Cicero-kódexnek soha nem volt Luisa Carlotta hercegnő a tulajdonosa, a Didymus meg soha nem volt De Rossié, és egyik sem volt később a lainzi jezsuita kolostorban.<sup>104</sup> Eltekintve attól, hogy Allen a megszerzett információkat aztán hibásan értelmezte, fontos értesüléseket hozott nyilvánosságra.<sup>105</sup> Olyan információkat, amelyeket maga Seymour De Ricci is közölt, akinek az

99 The Pierpont Morgan Library 1933. 58–59. kat. 123–124. A Pierpont Morgan Library on-line is hozzáférhető, 1946-ban összeállított gépiratos leíró katalógusában még ennél is torzabb formában találjuk meg a provenienciát: eszerint ugyanis a páрмаi hercegnő 1855-ben közvetlenül a Bécs–lainzi jezsuita kollégiumnak adományozta a kódexet. Ezt a származástörténetet a szakirodalomban is viszontlátnak: HARRSEN-BOYCE 1953. 40–41. kat. 72; Painted Page 1994. 70. kat. 13. (William M. VOELKLE).

100 DIDYMUS 1735. col. 105–168.

101 DIDYMUS 1735. col. 103–104.: „Quod reliquum est editionem hanc nostram ad trium mss. fidem emendavimus: nempe unius Vaticani 4945. tum alterius elegantissimi, quem in bibliotheca Romani collegii Patrum Societatis Jesu invenimus, denique Tholosani, a quo excerptas variantes lectiones Martineus rejecerat in libri calcem.” A három, Vallarsi által használt kézirat: BAV, Vat. Lat. 4945, fol. 75r–82v; PML, Ms. M496, fol. 2r–37v; Toulouse, Bibliothèque Municipale, Cod. 157, fol. 130r–146v. A 19. századi szövegkiadások általában Vallarsi változatlan utánközlésével jelentek meg az eredeti előszóval együtt, ezért ezekben még 1870 után is változatlan formában

találjuk meg a Didymus-corvinára vonatkozó adatot, lásd DIDYMUS 1883. col. 107–108.

102 DOUTRELEAU 1963; DOUTRELEAU 1977. 356. és 368.; vö. DIDYMUS 1992. 120. A szerző megállapítása csak igen későn került be a corvina provenienciájának szakirodalmába, lásd Pócs 1999/2000. 69. és 21. jegyzet, Pócs 2012. 53. és 157. jegyzet. A kódex provenienciájában mutatkozó ellentmondásokat korábban én magam is érzékeltem, de a kódexről megjelent monográfiámban még megpróbáltam – hibásan – összehangolni a két, egymásnak ellentmondó eredetet.

103 Schütz tanulmányát a későbbiekben nemigen hivatkozták a Corvina könyvtár történetének szakirodalmában, pedig van szövegének egy másik érdekes megállapítása is: a szerző fontosnak tartotta kiemelni, hogy Simonyi Ernő jelentős szerepet játszott a corvina kódexek 19. századi felfedezésében, összegyűjtött adatait a magyar kutatók fel is használták, lásd SCHÜTZ 1934. 561–562.

104 ALLEN 1938. 321.

105 A szerző következtetése mindebből az volt, hogy az egyik kódex feltehetően a férjé, a másik pedig a feleségé volt, mielőtt mindkettő a Collegium Romanumba került volna, lásd ALLEN 1938. 321.



20. **Giacomo Brogi:** *Wilfrid Michael Voynich*, Firenze, 20. század eleje  
New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript  
Library, Ms. 408, Box B

USA és Kanada könyvtáraiban őrzött középkori és reneszánsz kéziratait ismertető hatalmas repertórium, pontosabban a New York-i könyvtárakat is tartalmazó második kötete Allen tanulmánya előtt egy évvel, 1937-ben jelent meg. Topográfiai rendbe osztott könyvében De Ricci lehetőség szerint minden általa közölt kódexnél rövid proveniencia-ismertetést is tett. Az akkor már a Pierpont Morgan Libraryben őrzött két *corvina* esetében eltekintett a De Rossi-eredettől, és csak a következőket közölte: mindkét kódex a Collegium Romanumból származik, amelyeket eltűnésük után

később Tammaro De Marinis vásárolt meg Alexandre Imbert közvetítésével.<sup>106</sup>

Mint látjuk, itt egyrészt eltűnik a zavaró De Rossi-eredet, megjelenik viszont egy olyan név, amelyel korábban nem találkoztunk. Alexandre Imbert (1865–1943) a század elején Rómában élő francia műgyűjtő és kereskedő volt, akinek a neve egy szempontból lehet fontos számunkra: egyes adatok szerint Tammaro De Marinis 1912-ben vele együttműködésben vásárolta meg II. Abdul Hamid egykori szultán keleti kódexgyűjteményét.<sup>107</sup>

Mindezek alapján úgy tűnik, hogy amennyire a Battista Mantovano-*corvina* esetében feltételezhető volt, hogy De Marinis fabrikálta a provenienciát, ugyanő hasonlóképp járt el a Didymus- és a Cicero-*corvina* esetében is. Mindegyik kódex számára olyan fedőtörténetet eszelt ki, amely hihetőnek tűnhetett Magyarországon: a Battista Mantovano esetében II. Abdul Hamid gyűjteményét, a másik két kéziratnál pedig a De Rossi-féle anyagot emlegette. Az előbbi a szultán korábbi ajándékai, az utóbbi a Rossianából származó *Ferences Missale* miatt volt ismert a magyar kutatók számára, és ezért bizonyult mindkét eredet hihetőnek. A firenzei könyvkereskedő azonban nem számolt az általa fabrikált történetekben rejlő ellentmondásokkal, így azzal sem, hogy a kódexek valódi provenienciája egy idő után napvilágra kerülhet.

### Wilfrid Voynich

Visszatérve a kiindulóponthoz, az 1870-es évhez: amikor az olasz csapatok megszállták Rómát, és lefoglalták az egyházi könyvtárak, köztük a Collegium Romanum kódexgyűjteményét, már nem a teljes anyagnak kerültek a birtokába. Ahogy Weinberger 1908-ban jelezte, a kéziratok egy jelentős része, mintegy 350 kódex a Vatikáni Könyvtárba került. Ez az egység csak néhány évvel később, hivatalosan 1913-ban lett a Vaticana anyagának része, amikor a kéziratokat X. Pius pápa a könyvtárnak ajándékozta.<sup>108</sup> (A kódexekbe ekkor ütötték bele a „Dono di Pio X” pecsétet.) Berzeviczynek tehát igaza volt, a Collegium Romanum kódexgyűjteményének egy részét

106 DE RICCI 1937. 1461–1462. A Pierpont Morgan Library 1946-os gépiratos katalógusa szerint John Pierpont Morgan a kódexet Alexandre Imbertől vásárolta, említés nélkül hagyva Tammaro De Marinis személyét.

107 SCHMITZ 1997. 3. Imbert elsősorban középkori és reneszánsz kerámiák (és nem kis részben hamisítványok) gyűjtőjeként és kereskedőjeként ismert, John Pierpont Morgannal már 1906-tól fogva kapcsolatban állt, és a következő években alapvető szerepet játszott az

amerikai mágnes itáliai majolikagyűjteményének létrehozásában, lásd RICETTI 2010. különösen 51–55. Ennek a gyűjteménynek egy része később, több áttétellel, a Metropolitan Museum of Artba került.

108 Miután a kódexek hivatalosan is a Biblioteca Apostolica Vaticana részévé váltak, a szokásos gyakorlattól eltérően nem képeztek számukra önálló gyűjteményi egységet, hanem a főfondba, a Codices Vaticani közé sorolták be azokat. A kódexek mai jelzetei: BAV, Vat. Lat. 11414–11709, Vat. Gr. 2341–2390, Vat. Turc. 80.

a jezsuiták valóban kimenekítették Rómából – egészen pontosan Frascatiba vitték –, majd onnan kerültek vissza az új évszázad elején a városba. Hogy pontosan mikor, azt nem tudjuk. 1911 körül azonban, még mielőtt a kódexanyag hivatalosan is a Biblioteca Vaticana részévé vált volna – és itt lép színre történetünk másik főszereplője –, Wilfrid Voynich mintegy harminc kéziratot megvásárolt a jezsuitáktól. (20. kép) Az extravagáns könyvkereskedő kiváló amerikai kapcsolatai révén nemcsak a legtehetősebb vásárlókhöz jutott el, hanem arra is lehetősége volt, hogy az általa megszerzett és vevőre váró példányait jelentős intézményekben állítsa ki. Így történt ez 1915-ben is, amikor a chicagói Art Institute-ban rendeztek nagyszabású tárlatot kéziratgyűjteményének legjelentősebb darabjaiból.<sup>109</sup> Ezek között már számos olyat találunk, amelyeket Voynich a jezsuitáktól szerzett meg.

A kódexek provenienciája azonban ekkor még rejtve maradt a nyilvánosság elől. Ugyanígy ismeretlen volt a vásárlók számára azon kódexek eredete is, amelyeket Tammara De Marinis két évvel korábban szánt eladásra. Az ekkor megjelent katalógusában mai ismereteink szerint legalább hat olyan tétel szerepelt, amelyek valójában Voynichon keresztül a Collegium Romanumból származtak.<sup>110</sup> Úgy tűnik, hogy a firenzei könyvkereskedő az anyagból elsősorban azokat próbálta ekkor értékesíteni, amelyek nemcsak könyvészeti és/vagy művészettörténeti szempontból számítottak kiemelkedő jelentőségűeknek, hanem amelyek értékét növelte az a tény is, hogy kifejezetten előkelő pedigrével rendelkeztek: ezek eredeti tulajdonosai között olyan 15. századi bibliofil uralkodókat találunk, mint Aragóniai V. (I.) Alfonz nápolyi király, illetve unokája, Aragóniai Alfonz calabariai herceg (később szintén király), Borso d'Este ferrarai herceg és – nem utolsósorban – Corvin Mátyás. Ebben a katalógusban ugyanis ismét szerepelt a Didymus- és a Cicero-corvina, igaz, mellettük a vételár helyett már

csak a „vendu” (eladva) megjelölés olvasható.<sup>111</sup> De ebből a katalógusból nemcsak az nem derült ki, hogy a kéziratok a római jezsuita kollégiumból származnak, hanem még az sem, hogy kitől kerültek De Marinishoz.

Bár De Marinis katalógusa egyetlen esetben sem tünteti fel a provenienciát, viszont részletes kodikológiai leírást közölt a kéziratokról, amelyben szintén sok értékes információ rejlik. A Cicero-kódex esetében például ő adta közre először teljes terjedelmében Niccolò Niccoli *Commentarium in peregrinatione Germaniae* címen ismert levelét, amely a Cicero-szövegeketől (Hubertus W) eltérő, 15. századi kurzív kézírással, utólag került be a kódex üresen maradt, utolsó lapjaira (fol. 269v–271r). A firenzei korai humanizmus kutatói által sokat használt és nagyra becsült szöveg kizárólag itt maradt fenn.<sup>112</sup> (A forrásszöveg tartalma – de nem a teljes szövege – Simonyi és Rómer kutatásainak köszönhetően a magyar kutatók számára már 1870 után ismertté vált.)<sup>113</sup> A De Marinis 1913-as katalógusában megjelent szöveget Remigio Sabbadini egy évvel később újraközölte, majd 1921-ben a levél az eredeti kézirat forrás alapján készült sokkal pontosabb átiratban is hozzáférhetővé vált.<sup>114</sup> Mivel Francesco Sasseti könyvtárából ezt a kódexet a budai könyvtár vezetője, Taddeo Ugoletto vásárolta meg Firenzében Bartolomeo Fonzio közvetítésével 1488-ban a magyar uralkodó számára, joggal merülhet fel a gyanú, hogy Niccoli levelét csak ekkor, tehát utólag másolták be a kézirat utolsó lapjaira. Ezt a feltételezést látszik alátámasztani, hogy a szöveg kézírása feltehetően annak a Sebastiano Salvininak tulajdonítható, aki Ficino közeli rokonaként és tanítványaként az 1480-as években a filozófus több kéziratának megírását is elvégezte.<sup>115</sup> Köztük a Ficino leveleinek III. és IV. könyvét tartalmazó, 1482-ben készült corvináét is, amelyet a szerző Mátyásnak dedikált.<sup>116</sup> Salvini maga is kapcsolatban állt a magyarországi humanizmus egyik jelentős személyiségével, Bátori Miklós váci püspökkel, akinek

109 Az 1915. október 7. és november 3. között megrendezett kiállításhoz nem készült katalógus. A kiállított anyagról az egyetlen információt a múzeum szakfolyóiratában, szerzőnév feltüntetése nélkül közölt rövid beszámoló nyújtja: *The Voynich Collection* 1915.

110 *Catalogue* 1913. 5–7. kat. 2; 12–13. kat. 6; 14–16. kat. 10; 16–17. kat. 14; 17. kat. 15; 19–20. kat. 23.

111 *Catalogue* 1913. 14–16. kat. 10. (Cicero) és 17. kat. 15. (Didymus).

112 Niccoli 1431-ben, Ambrogio Traversarihoz írt levelében klasszikus szerzők műveit tartalmazó kódexeket sorol fel őrzési hely szerinti bontásban. A különböző, elsősorban német területek egyházi könyvtáraiban fellelhető kéziratok listája Poggio Barcciolini korábbi, a helyszínen végzett kutatásain alapult. A lista második fele mintegy desiderataként szolgál, amelyben olyan művek felsorolása olvasható, amelyek különböző észak-európai kolostorokból

szerezhetőek be vagy másolhatóak le. Ezek között szerepel egy állítólagos dániai kolostor is, ahol Niccoli – téves – értesülései szerint Livius történeti művének (*Ab Urbe condita*) tíz decasát tartalmazó, öt kódexből álló kéziratok példánya is megtalálható. Niccoli levelének datálásához, értelmezéséhez és kontextusához: RUBINSTEIN 1954; STADTER 1994. különösen 752–764. vö. HUNT 1998. 134–135.

113 Éppen az állítólagos dániai – ami hibásan dáciaiként szerepel a forrásszövegben – Livius-kódexek keltették fel érdeklődésüket, lásd RÓMER 1870b. 300–301; és ennek cáfolatát: ÁBEL 1878.

114 SABBADINI 1914. 1–7; ROBINSON 1921.

115 DE LA MARE 1985. 489. kat. 9/14.

116 Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 12 Aug. 4<sup>o</sup>, Salvini szignált kolofonja: fol. 148r, lásd DE LA MARE 1985. 489. kat. 9/6, *Corvina Augusta* 2014. 104–113. (ZSUPÁN Edina).

szintén ajánlott művet. Fontos azonban, hogy a levél tartalma sokkal inkább utal Ugoletto filológusi érdeklődésére, mint Salvini filozófiai stúdiumaira. Ugoletto, aki ekkor egyaránt barátságban állt Angelo Polizianoval és Fonzióval, bejáratos volt a San Marco kolostor könyvtárába, ismernie kellett tehát Niccoli ott őrzött kódexeit is. Poliziano beszámolója szerint Ugolettonak volt is egy Niccoli autográf emendációt tartalmazó, igen régi (*per-vetus*), Valerius Flaccus szövegét tartalmazó kódexe,<sup>117</sup> és egy autográf posszesszorjegy alapján biztosan övé volt még egy, feltehetően 9. századi Martialis-kódex is.<sup>118</sup> Minthogy a Niccoli-lista második fele főként Cicero különböző műveit tartalmazza, ez indokolhatta, hogy bemásolják a szöveget a római szerző szövegeit tartalmazó kódexbe.

Visszatérve a Voynich által megszerzett kéziratokhoz, elsőként a Chicagóban kiállított kódexeinek egyike „bukott le”: Holmes van Mater Dennis 1927-ben publikálta máig alapvető tanulmányát az egyik legfontosabb 15. századi itáliai epigráfiai gyűjtemény, Giovanni Marcanova *Collectio antiquitatum* címen emlegetett, gazdagon illusztrált traktátusának fennmaradt kézirat példányairól.<sup>119</sup> A kutató megcáfolhatatlan filológiai érvek segítségével bebizonyította, hogy a Voynichtól származó, de a tanulmány megjelenésekor már Robert Garrett birtokában lévő és a Princeton Egyetem könyvtárában letétbe helyezett Marcanova-kézirat egészen biztosan azonos azzal, amelyet már a 16. század második felétől kezdve a Collegium Romanumban őriztek.<sup>120</sup> Jellemző egyébként, hogy a Marcanova-kódex eredetére vonatkozó információ filológiai kutatás eredményeként került napvilágra, nem pedig a tanulmány megje-

lenésekor is aktív könyvkereskedőktől, Voynichtól vagy De Marinistól származott. Fontos további adalék számunkra e kódex eredeti, már a 18. századtól használt könyvtári jelzete is: 4 f 44.<sup>121</sup> A Rómer Flóristól származó információ alapján, mint korábban utaltunk rá, a Didymus-corvina eredeti jelzete viszont 4 f 45 volt, tehát ez a két kézirat egykor egymás mellett volt a Collegium Romanum könyvtárának polcain.

A Voynich-kódexekre vonatkozó legfontosabb információt a Vatikáni könyvtár latin kéziratainak (BAV, Vat. Lat. 11414–11709) leíró katalógusában találjuk meg. A José Ruyschaert által 1959-ben megjelentetett repertórium-ban a kiváló filológus az előző egyik lábjegyzetében sorolja fel azokat a kódexeket, amelyek egykor bizonyosan a Collegium Romanum anyagába tartoztak, de később már nem kerültek be a Vatikánba, hanem Voynichon keresztül – elsősorban amerikai – gyűjtők tulajdonába vándoroltak.<sup>122</sup> A szerző értesüléseit egy olyan inventáriumra alapozta, amely a római jezsuita kollégiumból Frascatiba menekített kéziratok listáját tartalmazta. Ruyschaert volt tehát az első, aki egyértelműen megállapította, hogy az ebben az inventáriumban szereplő, de a Vatikáni Könyvtárban már nem inventált kéziratokat valószínűleg Voynich vásárolta meg. Az egyes kódexek azonosításakor ugyan De Ricci repertóriumának tételszámaint adta meg, de ki is egészítette az ott megtalálható proveniencia-adatokat. Mindez azért fontos számunkra, mert pusztán De Ricci repertórium alapján ezek az információk nem lennének visszafejthetőek, a szerző a Ruyschaert által felsorolt kéziratok kisebbik részénél tüntette csak fel a Voynich-eredetet és/vagy a Collegium Romanumot. Így van ez a két New York-i

117 DE LA MARE 1976. 189. kat. 82; BRANCA 1983. 127–129.

118 BAV, Vat. Lat. 3294, fol. IV, lásd DE LA MARE 1976. 187. kat. 72.

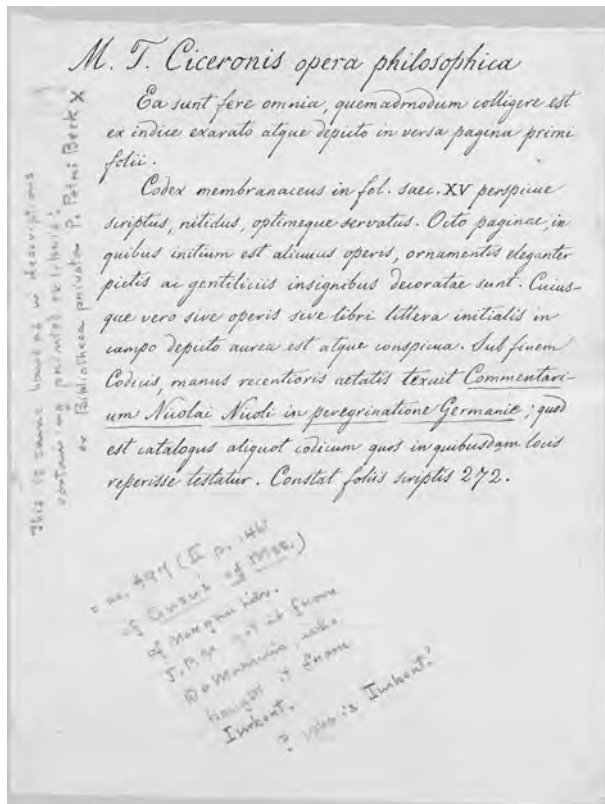
119 DENNIS 1927.

120 DENNIS 1927, különösen 121–123. Princeton University Library, Garrett Ms. 158, vö. *Painted Page* 1994. 144–145. kat. 67. (Jonathan J. G. Alexander); SKEMER 2013. 368–375, további irodalommal. A kódex a 16. században Marc-Antoine Muret (1526–1585) tulajdonában volt, akinek a könyveit Rómában bekövetkezett halála után azonos nevű unokaöccse örökölte meg. Miután az utóbbi egy évvel nagybátyja után meghalt, több más kötettel együtt ez a kézirat is a Collegium Romanumba került, ahol a 17–18. század folyamán többen is tanulmányozták azt, és hivatkoztak is rá. A Collegium Romanum kódexgyűjteményének egyik legjelentősebb egysége volt Muret egykori könyvtárának anyaga, lásd RENZI 1993.

121 A jelzetet először Léon Dorez közölte Angelo Mai, S. J. (1782–1854) kézirat kódexleírásából (BAV, Vat. Lat. 9560, fol. 295r), lásd DOREZ 1892. 125, a szöveg pontosabb átírása: DENNIS 1927. 118.

122 RUYSSCHAERT 1959. VII. (3. jegyzet). „Ni fallor, omnes opera bibliopae Wilfridi Michaelis Voynich (1865–1930) in has varias bibliothecas emigraverunt.” A szerző 23 kéziratot sorol fel a lábjegyzetben,

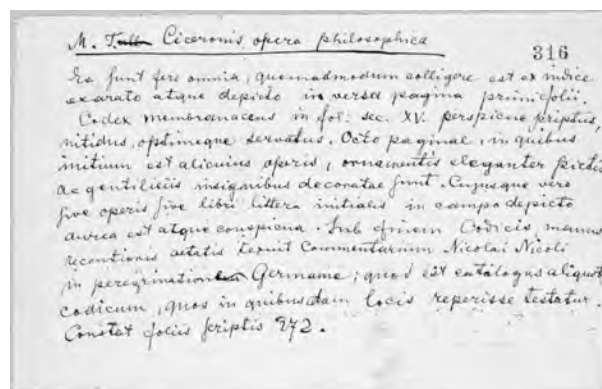
majd hozzáteszi, hogy további, általa be nem azonosított tételeket kell ehhez a számhoz hozzáadni: 6 „bibliai szöveget” tartalmazó kódexet és 2 *Breviarium Romanumot*. A hiányok azonosítását az tette lehetővé, hogy a szerző rendelkezésére állt annak az inventáriumnak a fotómásolata, amelyet a Vatikáni Könyvtárban az anyag átvételekor használtak: a fellelhető kódexek mellé azok leltári számát is felírták, a hiányzóknál viszont nem. A fotómásolat ma is a Vatikáni Könyvtár Levéltárában található, jelzete: BAV, Arch. Bibl. 109. Kristeller szerint az eredeti inventárium őrzési helye a Pontificia Università Gregoriana levéltára (Archivio Storico) volt, de ezt a helyszínen 2015-ben végzett kutatásaim során nem sikerült megtalálnom, lásd KRISTELLER 1967. 347. „At the Università Gregoriana, there is a folder entitled: *Catalogo di codici e stampe acquistati dalla Biblioteca Vaticana nel 1913*. This list also contains several items that did not go to the Vatican. For those which did, the present Vatican shelf mark has been entered in the margin.” Mivel Ruyschaert De Ricci repertóriumának oldalszámaint adja meg, illetve egészíti ki az 1959-ben aktuális adatokkal, ezért a listán szereplő tételek jelenlegi őrzési helyének megállapításához hasznos az utóbbi művének kiegészítése: CONWAY-FAGGIN 2015. különösen 373., azon kéziratokhoz, amelyek 1959-ben még a „Voynich Estate” tulajdonában voltak.



21. A Cicero-corvina eredeti katalóguscédulája, 1850-es évek  
New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Ms. 408, Box B

corvinával is: De Ricci nem tudott arról, hogy azokat Pierpont Morgan – közvetve – Voynichtól vásárolta meg, de ugyanez a két kódex megtalálható Ruyschaert vatikáni katalógusának hiánylistájában.<sup>123</sup>

Ebben a felsorolásban szerepel a korábbi tulajdonosa nevét máig viselő, híres-hírhedt Voynich-kódex is, egy botanikai ábrákkal gazdagon illusztrált és máig megfejtetlen titkosírással írt, feltehetően 15. századi, kézirat. A kódex, amely De Ricci, illetve Ruyschaert mű-



22. Rómer Flóris: A Cicero-corvina katalóguscédulájának másolata, 1869  
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol. Hung. 1110/1, fol. 316r

veinek megjelenésekor még Voynich özvegyének, Ethel Voynichnak (1864–1960) a tulajdonában volt, 1969-ben Hans P. Kraus adományaként került be a Yale Egyetem Beinecke Rare Book and Manuscript Library gyűjteményébe.<sup>124</sup> A könyvtárnyi szakirodalmat generáló, rejtélyes kézirat számunkra azonban nem megválaszolhatóan kérdéseket vet fel, hanem meglepő módon éppen ellenkezőleg, megoldást kínál.

A Voynich-kódexszel együtt ugyanis több más, a kéziratcsoporthoz provenienciájának megismeréséhez fontos dokumentum is bekerült a Beinecke Library gyűjteményébe. A gyűjtő özvegye, Ethel Voynich egy lezárt borítékban nyilatkozott a kézirat – és több más kódex – korábbi sorsáról, de kikötötte, hogy a borítékot csak halála után szabad kinyitni.<sup>125</sup> Az 1930. július 19-én, férje elhunytán után néhány hónappal írt nyilatkozatból nemcsak az derül ki, hogy Voynich egykor valóban a Collegium Romanum kódexeinek egy részét vásárolta meg, hanem az is, hogy a jezsuiták feltételül szabták: a vásárló soha *nem fedheti fel* a kódexek eredetét.<sup>126</sup> Így tehát már érthető, miért próbálta kódósítani Tammara De Marinis a Didymus- és a Cicero-corvina provenienciáját.

<sup>123</sup> A listán egy harmadik, szintén a Pierpont Morgan Librarybe került kézirat is található (*Vitae patrum*, Ms. M626), de ezt a gyűjtő fia vásárolta meg 1916-ban. Ennél a tételnél már De Ricci is feltűntette, hogy eredetileg a Collegium Romanum könyvtáráé volt, majd Voynich tulajdonába került: De Ricci 1937. 1473. Mindazonáltal a könyvtár 1945-ben készült gépiratos katalógusa alapján egyértelmű, hogy korábbi tulajdonosa itt is megpróbálta elfedni a kódex provenienciáját: „(s)aid by Voynich to have come from the Malatesta (at Cesena?) Library”.

<sup>124</sup> New Haven, Yale University, BRBML, Ms. 408, lásd De Ricci 1937. 1846–1847. SHAILOR 1987. 303–307. A kódex digitalizált felvételeken, teljes terjedelmében tanulmányozható a könyvtár honlapján: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3519597>.

<sup>125</sup> New Haven, Yale University, BRBML, Ms. 408, Box B. A boríték és a levél digitális reprodukciója a könyvtár honlapján tanulmányozható: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3547428>.

<sup>126</sup> Ethel Voynich nyilatkozata szerint: „the sale of certain MSS. had been decided upon if a buyer could be found whose discretion could



Számunkra ugyanakkor a legnagyobb forrásértékkel azok a leíró cédulák bírnak, amelyeket Voynich különböző kódexekből távolított el. Ezeket, mint kiderült, a Collegium Romanum könyvtárának anyagából megszerzett kéziratokból emelte ki. A jezsuita oktatási intézmény könyvtárának egykori kódexei ugyanis éppen ezekről a jellegzetes cédulákról ismerzenek meg: a Vatikáni Könyvtárba került kéziratokban máig mind megvannak, csak azokból hiányoznak, amelyeket Voynich vásárolt meg. Nyilván azért távolította el belőlük ezeket a cédulákat, hogy eltüntesse a provenienciára utaló nyomokat. A meglepő nem is ez, hanem az a tény, hogy a kitépett cédulák egy részét nem semmisítette meg, hanem – szerencsére – gondosan megőrizte. Ezek végül az ún. Voynich-kódexszel együtt, Ethel Voynich hagyatékaként kerültek be a Beinecke Librarybe.

Jellegzetes cédulákról van szó: a Collegium Romanum könyvtárosa valamikor 1849 és 1869 között, feltehetően az ötvenes évek elején, minden kódex első borítójának belső oldalára – esetleg az első előzéklapra – beragasztott egy kézzel írt leíró kartont, amely minden esetben tartalmazza az adott kódex tartalmi leírását (szerző/k és a mű/vek címe/i) és legfontosabb fizikai jellemzőit (anyag, méret, főlíószám). Néhány esetben a könyvtáros azt is jelezte, ha a kódexben miniatúrák is találhatóak. A tintával írt cédulák hátoldalára pedig sok esetben utólag ceruzával felírták – ez már egy másik kéznek tűnik – a kódex eredeti jelzetét is.<sup>127</sup>

A Beinecke Rare Book and Manuscript Library összesen 16 ilyen cédulát őriz. A Didymus-corvináé nincs köztük, de a Ciceróé igen. Ez minden kétséget kizáróan igazolja a kódex 1870 előtti provenienciáját. (21. kép)

be trusted. Father Strickland gave his personal assurance that W. M. V. could be trusted, and on that assurance he was allowed to buy, after giving a promise of secrecy [sic].”

127 Ezek a jelzetek az előoldal szövegéhez képest mindig fejjel lefelé jelennek meg. Mivel a cédulákat csak a felső szélüknél ragasztották a kódexekhez, ezért nyilván már a beragasztás után, azokat felhajtvá írták rá a cédulák hátoldalára a jelzetet.

128 OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 110/I, fol. 316r. A Cicero-corvina eredeti cédulájának hátoldalán nincs könyvtári jelzet, és erről a Rómer-féle másolat sem tesz említést. Az egykori könyvtári cédula megadja a kódex eredeti főlíószámát („constat foliis scriptis 272”), amihez képest ma az utolsó levél hiányzik, ld. 71. j. A Beinecke Libraryben őrzött cédulára modern kéz ceruzával feljegyezte a következő információkat. A lap bal margóján: „This is same hand as in descriptions containing printed ex libris: ex Bibliotheca privata P. Petri Beckx”. Ez a megjegyzés arra utal, hogy az ugyanitt őrzött többi cédula között – mint ahogy a Vatikáni Könyvtár anyagában is – több olyan is található, amelyre a jezsuita rend generálisának, Pieter Jan Beckxnek a nevét tartalmazó, kis méretű, nyomtatott ex libris cédula is rá volt ragasztva. Ezek feltehetően azért kerültek a kódexekbe, hogy megóvják azokat az államosítástól. A második bejegyzésben ugyanez a

Ezen a ponton azonban vissza kell térnünk Rómer Flóris 1869 nyarán készült kéziratok jegyzeteihez. Mint korábban utaltunk rá, ő és Simonyi rendkívüli alaposággal jártak el a kódexek leírásakor, minden olyan információt rögzítettek, amely a corvinák korábbi sorsára és aktuális állapotára vonatkozóan fontosnak tűnt. Ennek köszönhető, hogy a kéziratok anyagában megtaláljuk a Pierpont Morgan Libraryben őrzött Cicero-corvinából Voynich által kiemelt és ma a Beinecke Libraryben őrzött 19. századi cédulának a másolatát,<sup>128</sup> (22. kép) és ami még ennél is fontosabb: itt van meg a Didymus-corvináé is, amelynek eredetije viszont a Voynich-hagyatékban nem őrződött meg.<sup>129</sup> (23. kép) Az előbbi esetben lehetséges tehát az eredeti és a másolat összevetése. Ebből kiderül, hogy Rómer igen pontosan másolta le a cédulát. A tartalommutató elején például a szerző teljes névalakját kezdte kiírni, de amikor észrevette, hogy Cicero nemzetiségsége (*gens*) csak kezdőbetűvel rövidítve szerepel a forrásban, akkor ennek megfelelően javította az átírást. Ezért látjuk a másolaton ezt az alakot: „M. T.𐌆𐌆𐌆”. A Didymus esetében nem tudjuk összevetni a másolatot az eredetivel, de a Rómer-féle verzió rögzíti a kódex eredeti jelzetét, amely egykor az eredeti cédula hátoldalán volt.

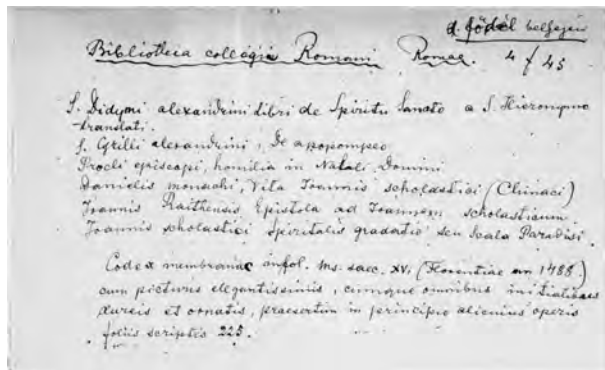
### A hiányzó láncszem

A Voynich-kézirathoz csatolt könyvtári cédulák között azonban megtalálunk még egyet, és ez számunkra a legfontosabb: ez a Battista Mantovano-corvinából kiemelt könyvtári karton.<sup>130</sup> (24. kép) Ez a tény egyértel-

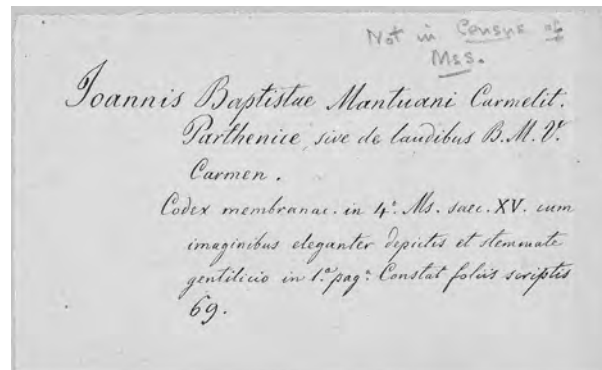
kéz megadja a forráskódex mai jelzetét és annak bibliográfiai hivatkozását is Seymour De Ricci *Census*-ában (ld. 106. j.), és provenienciáját az alapján: „no. 497 (ll p. 1461 of Census of Mss.) of Morgan Libr. J. P. M. got it from De Marinis, who bought it from Imbert. ? Who is Imbert ?”

129 OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 110/I, fol. 325r. *„Bibliotheca collegii Romani Romae, a földél belsején / 4 f 45 / S. Didymi alexandrini libri de Spiritu Sancto a S. Hieronymo / translati. / Procli episcopi, homilia in Natali Domini / Danielis monachi, Vita Ioannis scholastici (Climaci) / Ioannis Raithensis Epistola ad Ioannem scholasticum. / Ioannis scholastici Spiritualis gradatio seu Scala Paradisi. / Codex membranaceus infol. ms. saec. XV. (Florentiae an. 1488.) / cum picturis elegantissimis, cumque omnibus initialibus / aureis et ornatis, praesertim in principio alicuius operis / foliis scriptis 225.”*

130 New Haven, Yale University, BRBL, Ms. 408, Box B. A cédula szövege a következő: „Ioannis Baptistae Mantuani Carmelit. / Parthenice, sive de laudibus B. M. V. / Carmen. / Codex membranaceus (eus). in 4°. Ms. saec. XV. cum / imaginibus eleganter depictis et stemmate / gentilitio in 1°. pag(in)”. Constat foliis scriptis / 69”. A cédula jobb felső sarkában a Cicero-corvina cédulájával azonos modern kéz ceruzával feljegyezte: „Not in Census of Mss.” Ez utóbbi arra vonatko-



23. Rómer Flóris: A Didymus-corvina elveszett katalóguscédulájának másolata, 1869  
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol. Hung. 110/I, fol. 325r



24. A Battista Mantovano-corvina eredeti katalóguscédulája, 1850-es évek  
New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Ms. 408, Box B

műen bizonyítja, hogy az Ernst Lajos gyűjteményéből az Országos Széchényi Könyvtárba került kódex a másik két corvinával együtt a Collegium Romanum könyvtárából származott, és ezt is Voynich révén szerezte meg Tammaro De Marinis. A három kódex útja tehát csak 1912-ben vált szét. Korábbi közös sorsukat eddig azért nem ismertük, mert Simonyi és Rómer a Battista Mantovano-corvinát nem fedezte fel a Collegium Romanumban. Amikor viszont az útjuk szétvált, akkor Tammaro De Marinis – nyilvánvalóan betartva a Voynichnak szabott feltételeket – álprovenienciát kreált hozzájuk. A Pierpont Morganhez került kódexeknél a De Rossi-, a Battista Mantovanónál pedig az Abdul Hamid-történettel állt elő. De természetesen a Voynichtól hozzá került kódexek közül nemcsak a corvinák eredetét fedte el, ugyanígy járt el évtizedekkel később az Aragóniai uralkodóktól származó kódexek esetében is.<sup>131</sup>

Mindezek mellett már egyáltalán nem meglepő, hogy amikor maga Voynich először publikálta titkosírásos kéziratát, szintén meglehetősen ködösen fogalmazott annak eredetét illetően, gondosan ügyelve arra, nehogy kiderüljön az igazság.<sup>132</sup>

A Battista Mantovano-kódex származásának ismeretében már az is könnyen kideríthető, mikor égett meg a kézirat: a Collegium Romanum épületének legfelső emeletén 1849. augusztus 7-én reggel nyolc óra körül kisebb tűz ütött ki, amelyet feltehetően az oda beszállásolt francia csapatok okoztak. A kitérő tűzoltók ugyan megfékezték a gyorsan terjedő lángokat, és ennek köszönhetően a Bibliotheca Maior, illetve a Museo Kircheriano anyaga lényegében sértetlen maradt, de több helyiség így is kiégett, és a Sant'Ignazio-templomban is komoly károk keletkeztek.<sup>133</sup> Ebben a tűzben több könyv és kódex is megsérült, ezt a

zik, hogy a kódex nem található meg Seymour De Ricci *Census*ában, ami logikus is, hiszen a kézirat soha nem került az Egyesült Államokba. A cédula hátoldalán, hasonlóan a Cicero-corvinához, nincs korábbi könyvtári jelzet, és erre sincs ráragasztva Beckx ex librise.

<sup>131</sup> Az egyik kódex esetében csak elhallgatta a provenienciát (Ausonius: *Epigrammatum liber at alia opuscula*, Aragóniai Alfonz calabriai herceg könyvtárából, DE MARINIS 1947: 105; vö. *Catalogue* 1913. 12–13. kat. 6.), a másik esetében (Giannozzo Manetti: *De dignitate et excellentia hominis*, dedikációs példány Aragóniai V. [I.] Alfonz nápolyi király számára, 1453 k.) pedig azt állította, hogy a kézirat a Frascatiban 1807-ben elhunyt Henry Benedict Stuart bíboros, ostiai és velletri püspök könyvtárából származik, DE MARINIS 1947: 105; vö. *Catalogue* 1913. 19–20. kat. 23. A két kódex valódi provenienciája Ruysschaert listájának megjelenése után sem került be a szakirodalomba, lásd ALEXANDER-DE LA MARE 1969: 77–78. kat. 28. és XXXIV. kép (Ausonius), valamint 36–38. kat. 10. és XIV. kép (Manetti).

<sup>132</sup> VOYNICH 1921. 415.: „In 1912, during one of my periodic visits to the

Continent of Europe in quest for rare old books and manuscripts, I came across a most remarkable collection of precious illuminated manuscripts. For many decades these volumes had lain buried in the chests in which I found them in an ancient castle in Southern Europe where the collection had apparently been stored in consequence of the disturbed political condition.”

<sup>133</sup> Az esetről a korabeli sajtó is beszámolt, lásd *Giornale di Roma*, 1849. 30. (Augusztus 9.) 1. „Jeri, alle ore otto antemeridiane, scoppiò, non si sa per qual causa, un incendio nelle cappelle di S. Luigi, esistenti nel Collegio Romano, ed in pochi minuti si dilatò con una rapidità spaventevole. Corsero i Vigili romani e le truppe francesi, ma non poterono impedire che il fuoco divorasse quel sacro monumento col sopraposto tetto ed il sottoposto pavimento. Rimase altresì preda delle fiamme il prossimo gabinetto fisico. Riuscì però ai militari ed ai Vigili di salvare il contiguo museo kircheriano e la vicina biblioteca, con tutto il restante del vastissimo e magnifico edificio.” Az esetről egy másik beszámoló: CAETANI 2005: 138–139.

Vatikáni Könyvtárba került kéziratok egy részén is jól lehet látni,<sup>134</sup> illetve a könyvekben okozott károkról a könyvtár anyagáról később keletkezett levéltári források is megemlékeznek.<sup>135</sup>

Nem lehet kétségünk tehát afelől, hogy a Beinecke Libraryben megőrződött cédula a corvina kódexből származik, és ezt további érvek is alátámasztják: a rövid leírásból egyértelműen kiderül, hogy címlapján címerrel ellátott, miniatúrával díszített, 15. századi pergamenkéziratról van szó, márpedig a *Parthenice Mariana* egyetlen ismert kéziratos példánya éppen a Mátyásnak dedikált, elegáns címlapminiatúrával díszített corvina. A cédulán megadott főlíószám (69) viszont kis mértékben eltér a mai állapottól (68), és ez összefügg a kódex pusztulástörténetével. Egyértelműen megállapítható, hogy a könyvtári cédula a tűzvész után keletkezett: a Vatikáni Könyvtár többi, szintén megégett kódexéhez hasonlóan a cédula ugyanis teljesen ép. Tekintetbe véve, hogy a corvina címlapja erősen roncsolódott, a cédula sem maradt volna sértetlen ebben a tűzben. Ebből az következik, hogy a kódex leírása már akkor készült, amikor az már szétesett és kötéstáblája elpusztult. (A papírt ezért valószínűleg nem is lehetett sehova felragasztani, annak hátoldalán nincs is ennek nyoma.) Mivel rekonstrukciónk alapján a kódex szövege eredetileg 73 főlíóra terjedt ki, ezért csak arra lehet következtetni, hogy a tűzben eggyel kevesebb szöveges levél pusztult el, mint amennyit a kódex mai állapotában megőrzött.<sup>136</sup> Olyan főlíóról van tehát szó, amelyet

megkímélt ugyan a tűz, de nem maradt együtt a később Ernsthez került kézírral. Mivel a magyar gyűjtő is szétesett állapotában vásárolta meg a kódexet, ezért könnyen előfordulhatott, hogy a leíró cédula elkészülte után a Collegium Romanumban, vagy talán még később, 1870 és 1912 között egy korábban még meglévő levél különvált a kézirat többi részétől. Vajon fellelhető-e ma ez a hiányzó főlíó?

A José Ruyschaert leíró katalógusának lábjegyzetében közölt listában, tehát a Voynich által megszerzett kódexek között nem találjuk meg a Battista Mantovano-corvinát. Seymour De Ricci repertóriumában sincs ennek nyoma, hiszen az – szinte egyedüli kivételként – soha nem került az Egyesült Államokba. Ruyschaert könyvében azonban megtaláljuk Battista Spagnoli Mantovanót a névmutatóban, egészen pontosan a *Parthenice Mariana* című művet. A szerző ugyanis rögzítette, hogy a Collegium Romanumból származó, Vat. Lat. 11477 jelzetű, Juvenalis *Szatíráit* tartalmazó 15. századi kódexben, annak legvégére bekötve a karmelita szerzetes költeményének az utolsó sorait tartalmazó bifólíó található (jelenleg: fol. 71–72).<sup>137</sup> (25–26. kép) Ez a két levél biztosan 1870 után került a mai őrzőkódexbe: a kötéstáblája belső oldalára felragasztott, 1869 előtti leíró cédula ugyanis e két levélről nem tesz említést. Ruyschaert azonban nem ismerte föl, mely kódexből származik ez a töredék.<sup>138</sup>

E bifólíó első levele Battista Mantovano művének utolsó 24 sorát tartalmazza: a fol. 71 rektón 20, míg

134 Lásd például BAV, Vat. Lat. 11484, 11485, 11551, 11590.

135 A könyvtárban okozott tűzkárokról vonatkozóan és egyúttal a kötéstáblák belső oldalaira ragasztott cédulák datálásához is fontos támpontul szolgál egy, nyilván a Collegium valamelyik könyvtárából származó névtelen feljegyzés, amely bizonyosan – de talán nem sokkal – 1852 után keletkezett, és a következő címmel van ellátva: „Alcune riflessioni sulla Biblioteca del Collegio Romano”, APUG, Archivio Storico, Collegio Romano, 201-B4, fol. 1r: „[...] Il desiderio di un catalogo cominciò al tempo del possesso di questo Collegio, nel 1824. Si pose mano all’opera nel 1839 adoperando gli Scolastici nostri filosofi negli intervalli dei loro studi, il lavoro de’ quali naturalmente non poteva riuscire né soddisfacente né uniforme, e fu tralasciato siccome inutile. Nel 1844 fu destinato il P. Scaramucci, il quale vi lavorò indefessamente sino alla fine del 1847. A mezzo lavoro per il malcontento di alcuni vi fu tolto, e sostituito il presente. I biglietti del p. Scaramucci perirono in gran parte nella confusione dell’incendio o per altre ragioni; i libri si trovarono maggiormente disordinati; e però convenne, ciò che per 100 anni non si è più fatto, ricomporre un ordine. Per ordinarli furono spesi i primi otto mesi del 1850, cosicché chi avesse avuto da farvi sopra delle riflessioni, non aveva d’uopo aspettare sino al febbraio del 1852, e così oltre la perdita di qualch’altro anno a ricomporli, render inutile la descrizione della quarta parte della Biblioteca già compiuta. [...]” Köszönettel tartozom Lorenzo Manciniknak az Università Gregoriana levéltárában, amiért felhívta

a figyelmemet erre a dokumentumra, és annak átiratát a rendelkezésemre bocsátotta.

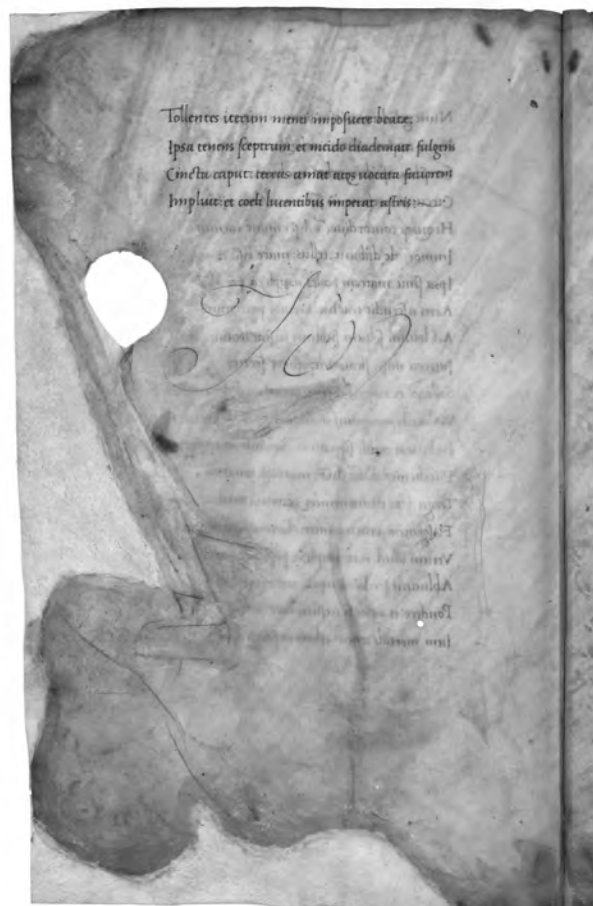
136 A Biblioteca Apostolica Vaticana anyagában tanulmányozható, illetve a Beinecke Libraryben fennmaradt, 19. századi könyvtári cédulák mindig csak azt a főlíószámot adják meg, amelyet az adott kéziratban a scripturát tartalmazó levelek adnak ki. Az üresen maradt előzéklapokat és az egyéb üres leveleket nem számolták bele a kéziratok terjedelmébe.

137 BAV, Vat. Lat. 11477, pergamen, fol. I, 70, 2; fol. I–69: 253 × 166 mm, 25 sor laponként, lásd RUYSSCHAERT 1959. 112–113. Az őrzőkódex néhány levele is tűzkárt szenvedett, de összességében sokkal jobb állapotban van, mint a Battista Mantovano-corvina. A *Satirae* szövege humanista minuszskulával van írva, az explicit a fol. 70v levélen található. A fol. 1v 1504-ből származó posszesszorbejegyzést tartalmaz, de ez kizárólag az őrzőkódex korábbi provenienciájára utal, a corvináéra nem.

138 A szerző feltehetően azért nem regisztrálta a *Parthenice Mariana* kéziratát a kódexek hiánylistájában, mert esetleg azt feltételezte, hogy az őrzőkódexbe bekötött bifólíó egy elpusztult kódex maradványa. 1959-ben ráadásul semmilyen szakirodalom nem állhatott Ruyschaert rendelkezésére – aki egyébként igen sok és fontos kutatást végzett a Vatikáni Könyvtárban őrzött corvinák provenienciájára vonatkozóan –, amelyből kiderülhetett volna számára, hogy a Budapesten őrzött kódexből – többek között – éppen ezek a főlíók hiányoznak.



25. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana* (2872–2891. sor)  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11477,  
fol. 71r. © Biblioteca Apostolica Vaticana



26. **Battista Spagnoli Mantovano:** *Parthenice Mariana* (2892–2895. sor)  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11477,  
fol. 71v. © Biblioteca Apostolica Vaticana

a verzón 4 sor található. Ha felidézük az OSZK, Cod. Lat. 445 eredeti szövegbeosztására vonatkozóan korábban elmondottakat, akkor nyilvánvaló, hogy ez a levél pontosan illeszkedik a corvina kódexhez. A Battista Mantovano-corvina eredeti állapotának rekonstrukciójából következően ugyanis a kódex végéről 104 sornyi szöveg hiányzik, tehát az elveszett VIII. ívfűzet három, szöveget tartalmazó levele közül az utolsó-nak a verzó oldalán már csak 4 sor volt. Egyéb érvek is egyértelművé teszik, hogy ez a bifólió a corvina kódexből származik: azonos a pergamenlapok, illetve a szövegtűkör mérete, egyértelműen azonos a kézírás, és egyforma a másoló által használt tinta színe is. A Vat.

Lat. 11477 jelzetű kódexbe bekötött bifólión ráadásul a corvinából ismerthez hasonló égésnyomokat látunk, és a fol. 71r lapra ugyanolyan árnyalatú, miniatúráról származó zöld festék nyomódott át, mint amelyet a budapesti kézirat levelein (például fol. 3r) is látunk. A Vat. Lat. 11477, fol. 71–72 volt tehát egykor a corvina fol. 73–74. levele (16. kép).

A most előkerült lapok segítségével a kódex utolsó ívfűzetének a beosztását is rekonstruálhatjuk. Mivel a költemény vége egy olyan bifólión van, amelynek csak az első levelére került szöveg, azért a meglévő budapesti kódex és a vatikáni bifólió között még két levél hiányzik (oldalanként 20–20 sornyi szöveggel). Nem

valószínű, hogy ez a hiányzó két levél egyetlen bifólió lett volna, mert a korabeli gyakorlat szerint önálló bifóliókat nemigen kötöttek be egymás mellé önálló ívfüzetként. Ezzel szemben logikus arra következtetni, hogy a hiányzó levelek két különálló bifólió előoldalai voltak, és a most előkerült vatikáni bifólió volt ezen ívfüzet belsejében. Így tehát egy ternió zárta a kódexet, amelyben a *Parthenice Mariana* utolsó 104 sora az első három levélén volt, és ugyanezen bifóliók hátsó levelei, tehát a ternió második fele, eredetileg üresen maradt. Ez volt egykor a kódex VIII. ívfüzete. A Collegium Romanumban pusztító 1849-es tűzben ez utóbbi vált el teljesen a kódex törzsétől; két bifóliója (az egykori fol. 71–76 és 72–75), úgy tűnik, megsemmisült vagy elkallódott, egyet pedig (az egykori fol. 73–74 leveleket), talán 1911–1912 után, amikor a corvina már Voynich, majd Ernst Lajos birtokában volt, a Vatikáni Könyvtárban bekötötték mai őrzőkódexébe.

A Vat. Lat. 11477 kódexbe kolligátumként elhelyezett bifólió hátsó levelén (fol. 72) a Battista Mantovano-corvina korábbi provenienciájára vonatkozó további információkat is találunk. Ennek a levélnek a rektó oldala továbbra is üres maradt, de a verzó oldalra későbbi possesszorjegyek kerültek.<sup>139</sup> (ld. Függelék 2) A corvina, mint ebből kiténik, legkésőbb 1689-től kezdve legalább 1741-ig egy bizonyos Gizzi család tulajdonában volt. Félteve őrzött értéktárgyként a kódexet úgy használták, mint mások a családi Bibliákat: feltüntették benne az egyes családtagok születési, házasságkötési és halálozási adatait. Ezek alapján tudjuk, hogy egy bizonyos Francesco Gizzi 1693. február 3-án született Ferentinóban, 1734. április 20-án kötött házasságot Margherita Domenicivel, és menyasszonya házába költözött, majd 1741. július 31-én halt meg.<sup>140</sup> Mivel a bifólió hátsó levelének verzó oldalán (tehát a

mai fol. 72v, egykor fol. 74v) ez az utolsó bejegyzés, ezért nem tudjuk, vajon a hiányzó lapokon (egykori fol. 75–76) folytatódtak-e a család történetére vonatkozó adatok. Ennek hiányában sajnos azt sem tudjuk megállapítani, hogy a corvina 1741 után pontosan mikor és milyen úton került be a Collegium Romanum könyvtárába. Amennyiben a század második felében is a család birtokában maradt, és közvetlenül tőlük került a jezsuitákhoz, akkor talán Tommaso Pasquale Gizzi (1787–1849) lehetett az adományozó. Ő a Ferentino melletti Ceccanóban született – a család valójában innen származott –, 1810-ben szentelték pappá Rómában, egyetemi tanulmányait a Sapienzán végezte, ahol 1817-ben jogi diplomát szerzett, majd a következő évtizedtől kezdve a vatikáni diplomácia egyre fontosabb szereplőjévé vált, 1841-ben lett bíboros, 1846-ban IX. Pius pápa kinevezte államtitkárnak.<sup>141</sup>

A Gizziket megelőző tulajdonosok időrendjének megállapítása szempontjából nem elhanyagolható problémát jelent a címlapra utólagosan ráfestett két címer, köztük a tanulmány elején már említett, a *bas-de-page* medaillonjában Mátyás királyét elfedő heraldikai dísz értelmezése. Ez utóbbival kapcsolatban már André de Hevesy 1923-ban megállapította, hogy az arany alapon három fekete korsót ábrázoló címer a Pignatelli család egyik tagjáé volt.<sup>142</sup> Ennél valamivel pontosabb meghatározással találkozunk a *Bibliotheca Corvina* 1927-es kötetében: Fögel József leíró katalógustételében ugyanis már az szerepel, hogy a címlapon Antonio Pignatelli (1615–1700) bíboros címere található, aki 1681-ben nyerte el a bíbort, majd tíz évvel később, XII. Ince néven lépett a pápai trónra.<sup>143</sup> Ugyanez az adat tér vissza az Ernst-gyűjtemény 1939-es árverési katalógusában, majd ezt vette át később Berkovits Ilona és Csapodi Csaba is.<sup>144</sup> Mivel a ferentinói Gizzi családra vonatkozó be-

139 Ennek szövegét José Ruyschaert is közölte, az itt olvasható átirat az eredeti kollacionálásával készült, vö. RUYSCHAERT 1959. 113.

140 A következő családtörténeti adatokat tartalmazza a fol. 72v: (1) 1689. IV. 12., Kedd, 17.45: Maria Anna megszületik Rómában, keresztes a SS. Apostoli-templomban, (2) 1693. II. 2., Hétfő, 12.00: Ferentinóban megszületik Francesco Giuseppe Filippo Candido, (3) 1708. IV. 20., Kedd, 16.30: Ferentinóban megszületik Ambrogio Aruntio (?) Giuseppe Maria Gioacchino Melchior Raimondo, (4) 1734. XI. 3.: a fent említett Francesco Candido Gizzi és Margherita Domenici házassága, melyet a menyasszony házában háltnak el, és a férj ide is költözik, (5) 1741. VII. 31.: Rómában meghalt (Francesco Giuseppe Gizzi), és a San Lorenzóban temették el. Ez utóbbi feltehetően a San Lorenzo fuori le Mura temetőjét jelenti. A lapon olvasható valamennyi bejegyzés múlt időt (passato remoto) használ, de feltehetően az események bekövetkeztét rögzítették azokat a kódexben. Az első két, időben is egymáshoz közeli bejegyzés bizonyosan azonos kéztől származik, a következő három bejegyzés másik két

kéztől való. (A 4. és 5. bejegyzés ugyanis azonos kéz, de az utóbbi erősen elhalványult szürke tintával írva.)

141 MONSAGRATI 2001. Mivel Tommaso Pasquale egyik testvére a napóleoni idők alatt Ceccano polgármestere volt, ezért a család a restauráció után, az 1810-es évek elején elköltözött a városból, és Rómában telepedett le. A Tommaso Pasquale Gizzi és a vatikáni kéziratban felsorolt családtagok közötti pontos rokonsági fokot nem sikerült megállapítanom, de biztosan egyazon családról van szó.

142 HEVESY 1923. 63. kat. 26.

143 FÖGEL 1927. 67. kat. 70. A szerző Antonio helyett hibásan Jacopo Pignatelli nevet ad meg, de egyértelműen a későbbi pápára utal. Közlése szerint a kódex 1691-ben került a bíboros tulajdonába, de ez a dátum legfeljebb *terminus ante quem* lehetne.

144 VARJÚ-HÖLLRIGL 1932. 41. kat. 75/8; Ernst-aukción 1939. 26. kat. 1561. Mindkét esetben a Fögelnél szereplő téves névalakot (Jacopo) ism-

jegyzések a vatikáni bifólión 1689-től kezdődnek, ezért valóban nem elképzelhetetlen, hogy Antonio Pignatellitől kapta ajándékba a kódexet e család valamelyik tagja, nem sokkal 1681 után. (Sajnos a Pignatellik és a Gizzi család között eddig semmilyen közvetlen kapcsolatot sem sikerült találnom.) Ezt a lehetséges provenienciát azonban némileg árnyalja, hogy Hoffmann Edith és Bartoniek Emma, akik még a kódexet 1949 előtti állapotában tanulmányozták és írták le, Hevesyhez hasonlóan nem említettek bíborosi rangjelző elemet a pajzs fölött, egyszerűen családi címerként értelmezték azt.<sup>145</sup> A problémát itt az jelenti, hogy a restaurálás eredményeképpen a *bas-de-page* közepe, különösen pedig a címerpajzs és az azt befoglaló medaillon közötti mező szinte teljesen elpusztult, Fögel állítását ezért nem lehet ellenőrizni. Az archív felvételek valóban látszik valami sötét folt a pajzs fölött, de ennek pontos formája és főleg színe nem értelmezhető, ma pedig már nyoma sincs a miniatúrán bíborosi kalapnak. (A címerpajzstól balra, a kék alapszín fölött ráadásul zöldes foltokat lehet kivenni.) Éppen ezért azt sem lehet ma már megállapítani, hogy amennyiben mégis Antonio Pignatellire utaló rangjelző elem volt a medaillon felső részén, akkor az vajon ugyanakkor került-e a pergamenre, mint amikor Mátyás címerét átfestették.

Véleményem szerint, ha nem is zárjuk ki teljes mértékben annak lehetőségét, hogy Antonio Pignatellitől került a kódex a Gizzi családhoz, akkor is valószínűbb, hogy a családi címer már ezt megelőzően bekerült a kódexbe. A 17. század végén ugyanis már nem volt divat kódexek eredeti címereit átfesteni, különösen nem egy olyan dedikációs kódexben, amelynek a címlapján a felírat egy reneszánsz bibliofil uralkodóra, jelen esetben Corvin Mátyásra utalt. Tekintetbe véve, hogy a Pignatellik a Nápolyi Királyság egyik legbefolyásos-

sabb családjaként már a 15. század második felétől szoros kapcsolatban álltak az Aragóniai-uralkodókkal, a következő évszázadban pedig a Habsburg-császári udvarban is jelentős pozíciókhoz jutottak, ezért nem tartom kizártnak, hogy a corvina egészen a kora újkortól fogva, tehát esetleg már a 16. századtól kezdve az ő tulajdonukban volt, és a címer is talán inkább erre az időszakra datálható. Ettore Pignatelli (1465–1535) például, akit V. Károly 1517-ben nevezett ki szicíliai alkirálynak, halálakor jelentős könyvtárat hagyott utódaira.<sup>146</sup>

A kódex provenienciáját visszafejtve azonban legalább még egy további tulajdonossal számolnunk kell. Ahogy a tanulmány elején utaltam rá, a címlap jobb szélén látható vörös lobogón egykor volt egy másodlagosan ráfestett címer, amely feltehetően arany alapon ábrázolt egy fekete horgonyt. Tulajdonosát sajnos nem sikerült meghatároznom, de minden kétséget kizáróan egy valóságos posszessorra utaló, valódi címerről van szó, nem pusztán dekoratív elemről. A címlapon elfoglalt helyéből két, egymásnak ellentmondó következtetésre is juthatunk, és ezt az ellentmondást egyelőre nem lehet feloldani: vajon a horgonyos címer tulajdonosa ajándékozta a kódexet a Pignatelli család egyik tagjának, vagy éppen fordítva? Kétségtelen, hogy az aktuális posszessor feltüntetésére szolgáló kitüntetett hely mindig a *bas-de-page* medaillonja, de már a 15. század végén sem egyértelmű, hogy ha egy kódex ajándékként kerül új tulajdonoshoz, akkor vajon kinek a címerét helyezik a fő helyre. Ha pedig nem teljesen egykorú a két címer – és ez a mi esetünkben joggal feltételezhető –, akkor bármelyik megoldás elképzelhető. Mindezzel együtt valószínűbbnek tartom, hogy a horgonyos címer tulajdonosa volt a későbbi posszessor, akihez a Pignatelli családtól került a kódex.

telték meg a szerzők, tehát adataikat teljes egészében onnan vették át. Berkovits Ilona javította ugyan a hibát (Antonio Pignatelli), de átvette Fögel-től az évszámot (1691): BERKOVITS 1962. 56. és 104. 68. jegyzet; CSAPODI 1973. 152. kat. 99; CSAPODI–CSAPODINÉ 1990. 42. kat. 51. A Pignatelli család öt tagja volt bíboros a 17–19. század folyamán, de közülük hárman, Francesco Maria iunior (1744–1815, bíboros 1794-től), Domenico Pignatelli di Belmonte (1730–1803, bíboros 1802-től) és Ferdinando Maria (1770–1853, bíboros 1839-től) a család bővített címerét használták, tehát őket nagy valószínűséggel akkor is kizárhatjuk, ha eredetileg valóban bíborosi kalap volt a címerpajzs fölött. A kódexben látható, egyszerű címet Antonio Pignatellin kívül Francesco senior (1652–1734, bíboros 1703–1734) használta még, de öt kronológiai okokból nem vehetjük figyelembe: amíg ő bíboros volt, addig a kódex bizonyosan a Gizzi családnál volt.

<sup>145</sup> HOFFMANN 1939. 105: „utóbb a Pignatelli-címerrel borították”; BARTONIEK 1940. 400: „Principes Pignatelli, (cf. arma eorum f. 1. in

immo margine.)”, vö. a Beinecke Libraryben őrzött 19. századi leíró cédula adatával: „[...] stemmate gentilicio in 1.<sup>a</sup> pag(in)a”, ld. 130. j.

<sup>146</sup> A család címerét már megtaláljuk a Vibo Valentia-i Santa Maria Maggiore-székesegyházban felállított márványoltár három egészalakos szobrának (Madonna a Gyermekkel, Mária Magdolna, Ev. Szt. János) sokszögű talapzatain is. Ezt a művet Ettore Pignatelli 1524-ben rendelte meg Antonello Gagini szobrásztól, lásd KRUFT 1980. 47–48, 423–424. kat. 146; 486–487. dok. CII, valamint 264, 265, 342, 375, 377. képek. Könyvtárhoz lásd SALVO 2005, ugyanakkor a szerző által közölt, Pignatelli halálakor felvett inventáriumban sajnos nem találjuk nyomát a corvinának, Uo. 128–143. Ettore Pignatellihez lásd még CANCELLO 2015. Érdemes itt azonban megjegyezni, hogy a család egyik jelentős személyisége az a később szentté avatott jezsuita szerzetes, Giuseppe Pignatelli (1737–1811) volt, akinek meghatározó szerepe volt a napóleoni abolíció után a rend újjászervezésében, és aki élete utolsó éveiben Rómában élt.

## Összegzés

Ami azonban bizonyos: a Battista Mantovano-corvina 1689 és 1741 között a ferentinói Gizziknél volt, 1849 előtt pedig már biztosan a Collegium Romanum könyvtárában őrizték. Itt az épületet sújtó tűzvészben megsérült, és elvesztette kötéstábláját, valamint utolsó, VIII. ívfűzetét. 1868-ban Simonyi Ernő ugyanitt megtalálta és leírta a Cicero-corvinát, egy évvel később Rómer Flóris pedig a Didymust. 1870-ig mindhárom corvina kódex a Collegium Romanum könyvtárában volt – közülük a Didymust már 1735-től egészen biztosan itt őrizték –, majd a jezsuiták által kimenekített anyag részeként Frascatiba került. 1911-ben, vagy nem sokkal ezt megelőzően, több más értékes kézirattal együtt mindhárom corvinát megvásárolta Wilfrid Voynich, aki ekkor eltávolította belőlük a Collegium Romanumban az 1850-es években készült könyvtári cédulákat. A Voynich által megszerzett kódexek egy része Tammaro De Marinis révén került a nemzetközi műtárgypiacra. 1912-ben a firenzei könyvkereskedő magyar vevőket keresett a corvináknak. A Battista Mantovanót ekkor Ernst Lajos vásárolta meg, a másik kettőt pedig – noha Berzeviczy megpróbálta megszerezni a Magyar Nemzeti Múzeum könyvtára, a mai Országos Széchényi Könyvtár számára – végül még

ugyanabban az évben John Pierpont Morgan gyűjteményébe, majd a róla elnevezett könyvtárba került. A Battista Mantovano-corvinából 1849-ben elkallódott egyik bifóliót valamikor 1913 után bekötötték mai őrzőkódexébe, a Vat. Lat. 11477 jelzetű Juvenalis-kéziratba (fol. 71–72), az Ernst-corvinát pedig 1939-ben megvásárolta az Országos Széchényi Könyvtár a gyűjtő hagyatéki árverésén. A Voynich által eltávolított 19. századi könyvtári cédulák (Cicero és Battista Mantovano) az úgynevezett Voynich-kézirattal együtt 1969-ben bekerültek a Beinecke Rare Book and Manuscript Librarybe (Ms. 408, Box B). Az egykori cédulákról Rómer által 1869-ben készített másolatokat (Cicero és Didymus) pedig a szerző kéziratok hagyatéka őrizte meg (OSZK, Kézirattár, Fol. Hung. 1110/I, fol. 316r és 325r). Ez a kódexek valódi története.

*Pócs Dániel*

*művészettörténész*

*tudományos főmunkatárs, MTA BTK Művészettörténeti Intézet*

*egyetemi adjunktus, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet*

*pocs.daniel@btk.mta.hu*

## Függelék 1

OSZK, Fol. Hung. 110/I, fol. 304r–325r

Simonyi Ernő és Rómer Flóris jegyzetei és leírásai az 1868–1869-ben római könyvtárakban őrzött négy corvináról (PML, Ms. M496; PML, Ms. M497; BAV, Urb. Lat. 112; BAV, Ross. 1164)

### Tartalmi ismertetés

(1) fol. 304r–307v (két bifólió): Simonyi Ernő részletes leírása a Collegium Romanum Cicero-kódexéről (PML, Ms. M497), Rómer Flóris lapszéli kiegészítéseivel. A fol. 304r tetején: „Codices Corviniani in Bibliothecis Romanis [...] adnotati Romae mense Januario 1868. I. Bibliotheca Collegii Romani Societatis Jesu Romae / Codex Corvinianus continens Opera Ciceronis [...] Az 10. levél első lapján későbbi írással ez áll: 'Del 1400 (az az quatrocento Xvix századbeli)' Collegii Romani Societatis Jesu. Cat. instr. C. R.'; fol. 307r: „Romában Január 23an 1868 / Simonyi Ernő”, a szignó alatt Rómer kiegészítései. A fol. 307v üres.

(2) fol. 308r–311v (két bifólió): Simonyi Ernő jegyzetei Rómer Flóris lapszéli kiegészítéseivel a Breviarium Romanumról (BAV, Urb. Lat. 112). Fol. 311r: „Romában Január 24en 1868 / Simonyi Ernő”.

(3) fol. 312r–313v (bifólió): Simonyi Ernő levele Rómer Flórishoz az El Escorialban őrzött *Codex Aureus*-ról (III. Henrik Evangeliáriuma, más néven *Speyeri Evangeliárium*: Cod. Vitrinas 17), amelyet sokáig – tévesen – corvinának véltek: „Toldalék azon levelemhez melyet neked Velenczébül küldöttem a Corvinára vonatkozólag”.

*Innentől kezdve Rómer Flóristól származó jegyzetek következnek.*

(4) fol. 316r: a Cicero-corvina (PML, Ms. M497) előzéklapjáról eltávolított 19. századi leíró cédula másolata, ld. 128. j.

(5) fol. 318r–v: a *Ferences Missale* (BAV, Ross. 1164) leírása. A fol. 318r tetején: „in Collegio del Gesù / Róma / Sept. 30án”.

(6) fol. 320r: a Didymus-corvina (PML, Ms. M496) leírásának folytatása, a lap tetején jobbra: „Roma. Collegium Romanum / Codex MSS. / 4/f 45”, a lap alján jobbra: „2/10 869 Romae in Collegio Romano”.

(7) fol. 321r–322v: a vatikáni Breviarium Romanum (BAV, Urb. Lat. 112) leírásának folytatása. Rómer maga utal arra tanulmányában, hogy ez alkalommal volt lehetősége a díszkódex azon leveleit is átnéznie (fol. 210–597), amelyekről Simonyi nem készített leírást. Így fedezte fel a kéziratban Attavante degli Attavanti miniátor szignatúráját és az ahhoz tartozó 1492-es évszámot (fol. 345v), valamint a kolofont és az abban olvasható dátumot (fol. 597r: 1487. X. 31.), lásd RÓMER 1870b. 303–305.

(8) fol. 323r–324v: a Didymus-corvina (PML, Ms. M496) leírásának eleje, ld. 76. j.

(9) fol. 325r: három önálló cédula egy lapra fölragasztva. 1: a Didymus-corvina előzéklapjáról eltávolított 19. századi leíró cédula másolata, ld. 129. j.; 2: rövid jegyzet egy csehországi Arisztotelész-kódexről („in gymnasio Táboriensi in Bohemia”); 3: a Didymus-corvina címlapjának (fol. 2r) két részletéről (Mátyás és Beatrix térdelő figurái), valamint a kolofon (fol. 224v) szövegéről átrajzolással készített másolat.



## Függelék 2

*Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11477, fol. 71r-72v*

### fol. 71r

- 2872 Nunc gelidum uersus boream pigru(m)q(ue) bootem  
Nunc austros contra : coeliq(ue) latentis ad axem.  
Cursibus assiduis orbes qui lucida paruo
- 2875 Circuitu uersant in sum(m)is orbibus astra  
Hic quoq(ue) concordi,<sup>147</sup> uocu(m) discrimine carmen  
Immortule [sic!] dabant : tellus : mare risit et aer.  
Ipsa sinu matrem proles amplexa per altos  
Aeris ascendit tractus : iuxtaq(ue) paternum
- 2880 Ad leuam solium sublimi in sede locauit.  
Interea missi strato imposuere feretro  
Solliciti exanimu(m) corpus : gremioq(ue) dederunt  
Vallis : ubi magnum mundi : et generale futuro(m) e(st)  
Iudicium : et tali signarunt carmine marmor
- 2885 Parthenice diuu(m) d(omi)nae : matrique tonantis  
Terga fere titan nemees extrema tenebat  
Fulgentem cratera inter : claramq(ue) corona(m)  
Verum illud nati imperio post t(em)p(o)re paruo  
Ablutum Jordanis aquis : terraeq(ue) resecto  
Pondere et ardenti uestitu(m) luce : nihiloq(ue)
- 2891 Iam mortale tenens celeres in sidera diui

### fol. 71v

- 2892 Tollentes iterum menti imposuere beatae.  
Ipsa tenens sceptrum et nitido diademate fulgens  
Cincta caput : terras amat atq(ue) uocata fauorem
- 2895 Impluit : et coeli lucentibus imperat astris : ~

*fin*<sup>148</sup>

### fol. 72r

*üres*

### fol. 72v

*A levél felső negyedén látható jeleket (betűk?) nem sikerült kiolvasnom.*

*fac*<sup>149</sup>

a 12 Ap(ri)le 1689. a hore decisette e tre quarti in  
giorno di Martedì, terza festa di Pasqua, nacque  
Maria An(n)a; in Roma, e battezzata in SS: Apostoli

a 2 febraro [sic!] 1693. a hore dodici, giorno di Lunedì  
nacque in ferentino. fran(ces)<sup>co</sup> Giuseppe felippo Candido

à 20 Ap(ri)le 1708 hore sedici, e mezza, giorno di Martedì  
4.<sup>a</sup> settimana di quaresima nacque, Ambrosio Aruntio Giuseppe  
Maria Giouacchino Melchior Raimondo (in Ferentino)

a 3 11bre 1734 = Fran(ces)<sup>co</sup> Candido Gizzi sud(dett)<sup>o</sup> messe anello  
con margherita Diménici e la séra ist(ess)<sup>a</sup> consume il ma-  
trimonio in Casa della sposa dovè andiedé ad habitare

Mori (à ?) Rome Li 31 Luglio 1741 è fu sepolto in S. Lor(en)<sup>zo</sup>

<sup>147</sup> A másoló itt eredetileg kihagyta a „concordi” szó végéről az „i” betűt, majd utólag beillesztette, de így elvesztette a szóközt, ezért az „i” után tett egy „, ” jelet.

<sup>148</sup> Ez a bejegyzés későbbi kéztől származik. Ugyanez a kézírás azonos

tintával a Battista Mantovano-corvinában több helyen is előfordul:  
OSZK, Cod. Lat. 445, fol. 11r, 27r, 42r, 57r.

<sup>149</sup> A bejegyzés azonos kéztől, mint a fol. 71v levél alján olvasható „FIN”.

## Rövidítések

### Könyvtárak és levéltárak

APUG: Archivio della Pontificia Università Gregoriana  
 ASFi: Archivio di Stato di Firenze  
 BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana  
 BEU: Biblioteca Estense Universitaria  
 BL: British Library  
 BnF: Bibliothèque nationale de France  
 BRBML: Beinecke Rare Book and Manuscript Library  
 HAB: Herzog August Bibliothek  
 OSZK: Országos Széchényi Könyvtár  
 PML: The Pierpont Morgan Library

### Ősnyomtatványok repertóriumai

GW: Gesamtkatalog der Wiegendrucke  
 H: Ludwig HAIN: *Repertorium Bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur.*  
 IGI: Indice Generale degli Incunaboli  
 ISTC: Incunabula Short Title Catalogue

## Bibliográfia

ÁBEL 1878

ÁBEL Jenő: Egy állítólag Erdélyben levő teljesebb Livius (Vegyes apróságok). *Egyetemes Philologiai Közlöny*, 2. 1878. 380.

ALEXANDER 2004

Jonathan J. G. ALEXANDER: Giovan Pietro Birago, illuminator of Milan: some initials cut from choir books. In: *Excavating the Medieval Image. Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*. Ed. by David S. AREFORD–Nina A. ROWE. Aldershot, Ashgate, 2004. 225–246.

ALEXANDER–DE LA MARE 1969

Jonathan J. G. ALEXANDER–Albinia C. DE LA MARE: *The Italian Manuscripts in the Library of Major J. R. Abbey*. London, Faber and Faber, 1969.

ALLEN 1937

Walter ALLEN: The Yale manuscript of Tacitus (Codex Budensis Rhenani). *The Yale University Library Gazette*, 11. 1937. 2. sz. 81–86.

ALLEN 1938

Walter ALLEN: The Four Corvinus Manuscripts in the United States. *Bulletin of the New York Public Library*, 42. 1938. 4. sz. 315–323.

ARMSTRONG 1990

Lilian ARMSTRONG: Opus Petri: Renaissance Illuminated Books from Venice and Rome. *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 21. 1990. 385–412.

BALOGH 1928

Jolán BALOGH: *Adatok Milano és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez. (A budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti Gyűjteményének dolgozatai, 8.)* Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1928.

BALOGH 1966

BALOGH Jolán: *A művészet Mátyás király udvarában*, I. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966.

BANFI 1937

Florio BANFI: Alessandro Tommaso Cortese glorificatore di Mattia Corvino re d'Ungheria. *Archivio Storico per la Dalmazia*, 23. 1937. 136. sz. 135–160.

BAUSI 1994

Francesco BAUSI: Documenti sui Cortesi raccolti a S. Gimignano da Angelo Maria Bandini nel 1760. *Archivio Storico Italiano*, 152. 1994. 787–819.

BENTIVOGLIO–RAVASIO 2004a

Beatrice BENTIVOGLIO–RAVASIO: „Gaspere da Padova o Padovano detto Gaspere Romano/Maestro dell'Omero Vaticano”. In: *DBMI* 2004. 251–258.

BENTIVOGLIO–RAVASIO 2004b

Beatrice BENTIVOGLIO–RAVASIO: „Sanvito (Sanvido, da San Vito), Bartolomeo”. In: *DBMI* 2004. 928–936.

BEÖTHY 1869

B–y Zs. [BEÖTHY Zsolt]: Az akadémiában. *Fővárosi Lapok*, 6. 1869. 263. sz. (november 17.) 1054–1055.

BERKOVITS 1962

BERKOVITS Ilona: *A magyarországi corvinák*. Budapest, Magyar Helikon, 1962.

BERZEVICZY 1908

BERZEVICZY Albert: *Beatrix királyné (1457–1508). Történelmi élet- és korrajz. (Magyar Történeti Életrajzok)* Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1908.

BERZEVICZY 1912a

BERZEVICZY Albert: Két eltűnt és újra előkerült Corvin-codex-ről. *Budapesti Szemle*, 151. 1912. 428. sz. 307–311.

BERZEVICZY 1912b

BERZEVICZY Albert: Két eltűnt és újra előkerült Korvin-kodexről. *Magyar Könyvszemle*, ú. f. 20. 1912. 3. sz. 280–283.

Bibliotheca Corviniana 1990

*Bibliotheca Corviniana 1490–1990. Nemzetközi Corvinakiállítás az Országos Széchényi Könyvtárban Mátyás Király halálának 500. évfordulójára.* Kiállítási katalógus. Bev. tanulmány CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára–szerk. FÖLDESI Ferenc. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1990.

BOBER–RUBINSTEIN 2010

Phyllis Pray BOBER–Ruth RUBINSTEIN: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources.* London–Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2010. 2<sup>nd</sup> ed.

BORZSÁK 1961

BORZSÁK István: A Corvin-könyvtár Tacitusai. *Antik Tanulmányok*, 7. 1961. 1–2. sz. 183–197.

BRANCA 1983

Vittore BRANCA: I rapporti con Taddeo Ugoletti e la collaborazione per la libreria di Mattia Corvino. In: Uő: *Poliziano e l'umanesimo della parola.* Torino, Giulio Einaudi Editore, 1983. 125–133.

BROWN 1992

Alison BROWN: Between Curial Rome and Convivial Florence. Literary Patronage in the 1480s. In: Uő: *The Medici in Florence. The exercise and language of power.* Firenze–Perth, Leo S. Olschki Editore–University of Western Australia Press, 1992. 247–262.

Budapesti Hirlap 1912

N. n.: Két Korvin-kodex. *Budapesti Hirlap*, 32. 1912. 152. sz. (június 28.) 18.

BUDIK 1839

Peter Alcantara BUDIK: Entstehung und Verfall der berühmten, von König Mathias Corvinus gestifteten Bibliothek zu Ofen. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte. *Jahrbücher der Literatur*, 88. 1839. 4. sz. 37–56.

BUONOCORE 2004

Marco BUONOCORE: *Tra i codici epigrafici della Biblioteca Apostolica Vaticana.* (Epigrafia e Antichità, 22.) Faenza, Fratelli Lega, 2004.

CAETANI 2005

*Alcuni ricordi di Michelangelo Caetani duca di Sermoneta. Raccolti dalla sua vedova [1804–1862] e pubblicati pel suo centenario.* Con un saggio introduttivo e a cura di Giuseppe MONSAGRATI. Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2005.

CALDELLI 2006

Elisabetta CALDELLI: *Copisti a Roma nel Quattrocento.* (Scritture e libri del medioevo, 4.) Roma, Viella, 2006.

CANCILA 2015

Rosella CANCILA: „Pignatelli, Ettore”. In: *DBI LXXXIII.* 2015. 601–603.

Catalogue 1911

*Catalogue des perles, pierreries, bijoux et objets d'art précieux. Le tout ayant appartenu à S. M. le Sultan Abd-ul-Hamid II.* Paris, Galerie Georges Petit, 27–29. Novembre 1911; Hotel Drouot, 4–11. Décembre 1911. Paris, [1911].

Catalogue 1913

*Catalogue de manuscrits, incunables et livres rares.* Florence, Librairie Ancienne T. De Marinis & C., 1913.

CONWAY–FAGIN DAVIS 2015

Melissa CONWAY–Lisa FAGIN DAVIS: Directory of Collections in the United States and Canada with Pre-1600 Manuscript Holdings. *Papers of the Bibliographical Society of America*, 109. 2015. 3. sz. 273–420.

Corvina Augusta 2014

*Corvina Augusta. Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel.* (Ex Bibliotheca Corviniana. Supplementum Corvinianum, 3.) Hg. von Edina ZSÚPÁN–(unter Mitarbeit von) Christian HEITZMANN. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2014.

Cosinzeana 1913

N. n.: Un codice corvinian nou. *Cosinzeana*, 3. 1913. 33. sz. (augusztus 24.) 480.

CSANAK 1996

F. CSANAK Dóra: Hogyan vásárolta meg Teleki Sámuel a Tacitus-corvinát? In: *Emlékkönyv Jakó Zsigmond születésének nyolcvanadik évfordulójára.* Szerk. Kovács András–Sipos Gábor–Tonk Sándor. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 1996. 99–106.

CSAPODI 1973

Csaba CSAPODI: *The Corvinian Library. History and Stock.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

CSAPODI–CSAPODINÉ 1990

CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: *Bibliotheca Corviniana.* Budapest, Helikon Kiadó, 1990<sup>4</sup>.

CSONTOSI 1877

CSONTOSI János: A Konstantinápolyból érkezett Corvinák bibliographiai ismertetése. *Magyar Könyvszemle*, 2. 1877. 3–4. sz. 157–218.

CSONTOSI 1881

CSONTOSI János: Latin Corvin-codexek bibliographiai jegyzéke. *Magyar Könyvszemle*, 6. 1881. 2–3. sz. 137–176.

CSONTOSI 1886

CSONTOSI János: Attavantestől festett Corvin-codexek. *Magyar Könyvszemle*, 10. 1886. 245–254.

CSONTOSI 1888

CSONTOSI János: Mátyás és Beatrix arczképei Corvin-codexekben. *Archaeologiai Értesítő*, ú. f. 8. 1888. 97–115.

D'AMICO 1983

John F. D'AMICO: *Renaissance Humanism in Papal Rome. Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1983.

DANZI 2005

Massimo DANZI: *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*. Genève, Librairie Droz, 2005.

DBI

*Dizionario Biografico degli Italiani*. A cura di Alberto M. GHISALBERTI. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960–

DBMI 2004

*Dizionario biografico dei miniatori italiani (secoli XI–XVI)*. A cura di Milvia BOLLATI–prefazione di Miklós BOSKOVITS. Milano, Bonnard, 2004.

DE LA MARE 1976

Albinia C. DE LA MARE: The Library of Francesco Sassetti (1421–90). In: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*. Ed. by Cecil H. CLOUGH. New York, Manchester University Press–Alfred F. Zambelli, 1976. 160–201.

DE LA MARE 1985

Albinia C. DE LA MARE: New Research on Humanistic Scribes in Florence. In: *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*, I. A cura di Annarosa GARZELLI. (Inventari e Cataloghi Toscani, 18.) Scandicci (Firenze), Giunta Regionale Toscana–La Nuova Italia Editrice, 1985. 393–600.

DE LA MARE–NUVOLONI 2009

Albinia C. DE LA MARE–Laura NUVOLONI: *Bartolomeo Sanvito. The Life & Work of a Renaissance Scribe*. (The Handwriting of the Italian Humanists, 2.) Ed. by Anthony HOBSON–Christopher DE HAMEL. Paris, Association internationale de Bibliophilie, 2009.

DE MARCHI 1995

Andrea DE MARCHI: Identità di Giuliano Amadei miniatore. *Bollettino d'Arte*, serie 6. 80. 1995. 93–94. sz. 119–158.

DE MARINIS 1947

Tammaro DE MARINIS: *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, II. Milano, Hoepli, 1947.

DE RICCI 1937

Seymour DE RICCI: *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, II. New York, H. W. Wilson, 1937.

DEL LUNGO 1897

Isidoro DEL LUNGO: *Florentia. Uomini e cose del Quattrocento*. Firenze, G. Barbèra Editore, 1897.

DENNIS 1927

Holmes VAN MATER DENNIS, 3<sup>d</sup>: The Garrett Manuscript of Marcanova. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 6. 1927. 113–126.

DIDYMUS 1735

*Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis Presbyteri Operum*, II. Studio ac labore Dominici VALLARSII Veronensis presbyteri. Veronae, apud Jacobum Vallarsium & Petrum Antonium Bernum, 1735.

DIDYMUS 1883

*Santi Eusebii Hieronymi Stridonensis presbyteri Opera Omnia*, II. (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, 23.) Accurante Jacques-Paul MIGNÉ, Parisiis, Garnier, 1883.

DIDYMUS 1992

DIDYME l'Aveugle: *De Spiritu Sancto*. Introduction, texte critique, traduction, notes et index par: Louis DOUTRELEAU, S. J. (Sources Chrésiennes, 386.) Paris, Editions du Cerf, 1992.

Díszlapok 1871

RÓMER Flórián [Flóris]: *Díszlapok a római könyvtárakban őrzött négy Corvin-codexből*. (Lefényképezte a vaticani zsinaton jelenvolt magyarországi püspöki kar). Pest, Athenaeum, 1871.

DOREZ 1892

Léon DOREZ: La Bibliothèque de Giovanni Marcanova. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'Ecole française de Rome*, 12. 1892. (Supplément) 113–126.

DOUGHERTY 2009

Roberta L. DOUGHERTY: *Oriental Manuscripts at the University of Michigan*. 2009. 1–19. (kézirat) [https://www.academia.edu/1534270/Oriental\\_Manuscripts\\_at\\_the\\_University\\_of\\_Michigan](https://www.academia.edu/1534270/Oriental_Manuscripts_at_the_University_of_Michigan) (letöltve: 2017. 12. 01.)

DOUTRELEAU 1963

Louis DOUTRELEAU, S. J.: Le „De Spiritu Sancto” de Didyme et ses éditeurs. *Recherches de Science Religieuse*, 51. 1963. 3. sz. 383–406.

DOUTRELEAU 1977

Louis DOUTRELEAU, S. J.: Étude d'une tradition manuscrite: Le „De Spiritu Sancto” de Didyme. In: *Kyriakon – Festschrift Jo-*

hannes Quasten, I. Hg. von Patrick GRANFIELD-Josef Andreas JUNGEMANN. Münster, Aschendorff, 1977. 352–389.

ERDREICH 2009

Ellen Cooper ERDREICH: Sanvito as Illuminator. In: Albinia C. DE LA MARE–Laura NUVOLONI: *Bartolomeo Sanvito. The Life & Work of a Renaissance Scribe*. (The Handwriting of the Italian Humanists, 2.) Ed. by Anthony HOBSON–Christopher DE HAMEL. Paris, Association internationale de Bibliophilie, 2009. 63–86.

Ernst-aukió 1939

A M. Kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnokának aukciója az Ernst-Múzeum kiállítási helyiségeiben. *Árverési Közöny*, 20. 1939. 1. (január; rendkívüli szám)

EVANS 1987

Mark L. EVANS: New Light on the 'Sforziada' Frontispieces of Giovan Pietro Birago. *The British Library Journal*, 13. 1987. 2. sz. 232–247.

EVANS 1992

Mark EVANS: *The Sforza Hours*. London, The British Library, 1992.

Ezredéves kiállítás 1896

1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás. A Történelmi Főcsoport hivatalos katalógusa, I. Közrebocsátja a Történelmi Főcsoport Igazgatósága. Budapest, Kosmos Műintézet, 1896.

FERRATO 1878

Pietro FERRATO: *Lettera inedita di Angelo Ambrogini Poliziano cavata dall'Archivio Storico dei Gonzaga in Mantova*. Imola, Tipografia d'Ignazio Galeati e figlio, 1878.

FÓGEL 1927

FÓGEL József: A Corvina-könyvtár katalógusa. In: *Bibliotheca Corvina. Mátyás király budai könyvtára*. Szerk. BERZEVICZY Albert–KOLLÁNYI Ferenc–GEREVICH Tibor. Budapest, Szent István Akadémia, 1927. 59–82.

FOTI 2006

Francesca FOTI: Il Collegio Romano agli albori dell'Italia unita. *Roma Moderna e Contemporanea*, 14. 2006. 1–3. sz. 309–331.

FRAKNÓI 1868

FRANKL [FRAKNÓI] Vilmos: Egy ismeretlen Corvin-Codex Rómában. *Századok*, 2. 1868. 6. sz. 445–447.

FRIEDREICH 1912

gd. [FRIEDREICH István]: Folyóiratok szemléje. *Katholikus Szemle*, 26. 1912. 8. sz. 860–868.

GALIZZI 2004

Diego GALIZZI: „Gherardo di Giovanni”. In: *DBMI* 2004. 258–262.

GARZELLI 1985

Annarosa GARZELLI: Le immagini, gli autori, i destinatari. In: *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*, I–II. A cura di Annarosa GARZELLI. (Inventari e Cataloghi Toscani, 18–19.) Scandicci (Firenze), Giunta Regionale Toscana–La Nuova Italia Editrice, 1985. I. 1–391.

GÁSPÁR 1940

GÁSPÁR Margit: Ernst Lajos gyűjteményének árverése. *Magyar Könyvszemle*, 64. 1940. 2. sz. 181–183.

GIANNETTO 1985

Nella GIANNETTO: *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985.

GIANSANTE 2016

Massimo GIANSANTE: „Refrigeri, Giovanni Battista”. In: *DBI* 2016.

GNACCOLINI 2000

Laura Paola GNACCOLINI: Un'aggiunta al catalogo di Giovan Pietro Birago. In: *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*. A cura di Francesca FLORES d'ARCAIS–Mariolina OLIVARI–Luisa TOGNOLI BARDIN. Milano, Federico Motta Editore, 2000. 97–105.

GNACCOLINI 2003

Laura Paola GNACCOLINI: Giovan Pietro Birago miniatore per re Mattia Corvino. *Arte Lombarda*, 139. 2003. 3. sz. 135–153.

GNACCOLINI 2004a

Laura Paola GNACCOLINI: „Birago, Giovan Pietro”. In: *DBMI* 2004. 104–110.

GNACCOLINI 2004b

Laura Paola GNACCOLINI: „Maestro delle Ore Sforza”. In: *DBMI* 2004. 575–577.

GOLLOB 1909

Eduard GOLLOB: Die Bibliothek des Jesuitenkollegiums in Wien XIII. (Lainz) und ihre Handschriften. *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, 161. 1909. 7. sz. 1–31.

GRAFINGER 1997a

Christine Maria GRAFINGER: Eine Bibliothek auf der Reise zwischen Rom und Wien. Eine Darstellung der Geschichte der Bibliotheca Rossiana. In: *Uő: Beiträge zur Geschichte der Bibliotheca Vaticana*. (Studi e Testi, 373., Studi e documenti sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana, 3.) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1997. 95–146.

GRAFINGER 1997b

Christine Maria GRAFINGER: Die Katalogisierung und Benützung von Handschriften und Inkunabeln aus der Bibliotheca Rossiana im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: *Uő:*

*Beiträge zur Geschichte der Biblioteca Vaticana*. (Studi e Testi, 373., Studi e documenti sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana, 3.) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1997. 147–185.

HARRSEN-BOYCE 1953

*Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library. Descriptive Survey of the principal Illuminated Manuscripts of the Sixth to the Sixteenth Centuries, with a selection of important Letters and Documents*. Catalogue compiled by Meta HARRSEN–George K. BOYCE–(with an introduction by) Bernard BERENSON. New York, The Pierpont Morgan Library, 1953.

HAVAS 1965

HAVAS László: A Cortesius panegyricusa Mátyás és a pápaság diplomáciai érintkezésének tükrében. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 69. 1965. 3. sz. 323–327.

HEVESY 1911

André de HEVESY: Les miniaturistes de Mathias Corvin. *Revue de l'Art Chrétien*, 54. 1911. 1. sz. 1–20.

HEVESY 1923

André de HEVESY: *La Bibliothèque du Roi Matthias Corvin*. Paris, Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures, 1923.

HOFFMANN 1927

HOFFMANN Edith: A corvin-codexek művészi dísze. In: *Bibliotheca Corvina. Mátyás király budai könyvtára*. Szerk. BERZEVICZY Albert–KOLLÁNYI Ferenc–GEREVICH Tibor. Budapest, Szent István Akadémia, 1927. 37–49. (szöveg), 94–100. (jegyzetek)

HOFFMANN 1930

HOFFMANN Edith: Ismeretlen Corvin-kódex. *Magyar Könyvszemle*, ú. f. 37. 1930. 393–394.

HOFFMANN 1939

HOFFMANN Edith: A Széchényi-Könyvtár új Corvin-kódexe. *Magyar Könyvszemle*, 63. 1939. 104–109.

HOFFMANN 1940

HOFFMANN Edith: Mátyás király könyvtára. In: *Mátyás király emlékkönyv*, II. Szerk. LUKINICH Imre. Budapest, Franklin Társulat, 1940. 253–275.

HOFFMANN–WEHLI 1992 (1929)

HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofilek*. Szerk. és új jegyzetekkel ellátta WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1992. (Eredeti kiad. Budapest, Magyar Bibliophil Társaság, 1929.)

HORODYSKI 1956

Bogdan HORODYSKI: Birago, miniaturiste des Sforza. *Scriptorium*, 10. 1956. 2. sz. 251–255.

HUNT 1998

Terence J. HUNT: *A Textual History of Cicero's Academic Libri*. Leiden–Boston–Köln, Brill, 1998.

Hunyadi Mátyás 2008

*Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490*. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VÉGH András. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008.

IACOBINI–TOSCANO 2010

Antonio IACOBINI–Gennaro TOSCANO: „More graeco, more latino”. Gaspere da Padova e la miniatura all'antica. In: *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*. Atti del convegno internazionale, Roma, 08–10. febbraio 2007. (Biblioteca del Cinquecento, 148.) A cura di Teresa CALVANO–Claudia CIERI VIA–Leandro VENTURA. Roma, Bulzoni, 2010. 125–190.

KACZIÁNY 1914

K. G. [KACZIÁNY Géza]: Könyvtári séták, I. Az Ernst-gyűjtemény. *Könyvtári Szemle*, 2. 1914. 1. (január 15.) 33–36.

KOORTBOJIAN 2002

Michael KOORTBOJIAN: A Collection of Inscriptions for Lorenzo de' Medici. Two Dedicatory Letters from Fra Giovanni Giocondo: Introduction, Texts and Translation. *Papers of the British School at Rome*, 70. 2002. 297–317.

Könyvkiállítási emlék 1882

Könyvkiállítási emlék. A „könyvkiállítási kalauz” 2-ik bővített kiadása. Budapest, Országos Iparművészeti Múzeum, 1882.

KRISTELLER 1967

Paul Oskar KRISTELLER: *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, II. London–Leiden, The Warburg Institute–E. J. Brill, 1967.

KRUFT 1980

Hanno–Walter KRUFT: *Antonello Gagini und seine Söhne*. München, Bruckmann, 1980.

La chiusura 1870

N. n.: *La chiusura delle scuole del Collegio Romano*, Firenze, Mannelli, 1870.

Liturgia in figura 1995

*Liturgia in Figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*. A cura di Giovanni MORELLO–Silvia MADDALO. Catalogo della mostra, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino. Città del Vaticano–Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana–Edizioni De Luca, 1995.

## MADAS 2002

Edit MADAS: La storia della *Bibliotheca Corviniana* nell'Ungheria dell'età moderna. In: *Nel segno del corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443-1490)*. A cura di Paola Di PIETRO LOMBARDI-Milena RICCI. Catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria. Modena, Il Bulino, 2002. 233-239.

## MADDALO 2014

*I manoscritti Rossiani*, I-III. (Studi e testi, 481-483., Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana, I.) A cura di Silvia MADDALO-(con la collaborazione di) Eva PONZI-(e il contributo di) Michela TORQUATI. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014.

## MANCINI 2015

Lorenzo MANCINI: „Amabo te, mi Murete”. Le lettere di Paolo Manuzio a Marc'Antoine Muret e il gesuita Pietro Lazzari. Con documenti inediti. 37-55. *Bibliothecae.it*, 4. 2015. 1. sz. 37-55.

## Mantegna 2006

*Mantegna e le arti a Verona*. A cura di Sergio MARINELLI-Paola MARINI. Catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia. Venezia, Marsilio, 2006.

## MANTUANUS 1488

Baptista MANTUANUS: *Parthenice prima sive Mariana*. Bononiae, cura Caesaris de Nappis, 1488. X. 17.

## MANTUANUS 1489

Baptista MANTUANUS: *Parthenice secunda, sive Catharianiana*. Bononiae, Platone de' Benedetti, 1489. II. 9.

## MANTUANUS 1502

*Omnia opera Baptistae Mantuani Carmelitae*. Bononiae, per Benedictum Hectoris, 1502.

## Marrone 2000

Daniela MARRONE: *L'Apologeticon* di Battista Spagnoli. *Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana*, 68. 2000. 19-155.

## MARTINA 1995

Giacomo MARTINA, S. J.: Il Collegio Romano: 1824-1873. *Roma Moderna e Contemporanea*, 3. 1995. 3. sz. 667-691.

## Mátyás király 2008

*Mátyás király. Magyarország a reneszánsz hajnalán*. Kiállítási katalógus. Szerk. BÍBOR Máté. Budapest, ELTE Egyetemi Könyvtár, 2008.

## MELOGRANI 2003

Anna MELOGRANI: Quattro artisti all'opera nei corali inediti di S. Domenico e gli esordi bresciani del giovane Birago. In: *Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna*. (Annali Queriniani - Monografie, 3.) Atti della giornata di studi (Brescia, Universi-

tà Cattolica, 16 maggio 2002.) A cura di Valentina GROHOVAZ. Brescia, Grafo, 2003. 39-94.

## MIGLIO 2002

Massimo MIGLIO: Una famiglia di curiali nella Roma del Quattrocento: i Cortesi. *Miscellanea Storica della Valdelsa*, 108. 2002. 3. sz. 41-48.

## MIKÓ 2007

Mikó Árpád: A corvinák és a magyar Akadémia. A Bibliotheca Corvina történetének nyitott kérdéseire. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 1. sz. 107-114.

## MIKÓ 2015

Mikó Árpád: Egy archeológus a művészettörténetben: Rómer Flóris és a Corvina Könyvtár I. In: *Archeológia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris születésének 200. évfordulóján*. Szerk. TKERNY Terézia-Mikó Árpád. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015. 163-192.

## Miniatura a Padova 1999

*La miniatura a Padova dal medioevo al Settecento*. Catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte-Rovigo, Accademia dei Concordi. A cura di Giovanna BALDISSIN MOLLI-Giordana MARIANI CANOVA-Federica TONIOLO. Modena, Franco Cosimo Panini, 1999.

## MONSAGRATI 2001

Giuseppe MONSAGRATI: „Gizzi, Tommaso Pasquale”. In: *DBI LVII*. 2001. 392-396.

## Mostra storica 1953

*Mostra storica nazionale della miniatura*. Catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia. Firenze, Sansoni, 1953.

## Painted Page 1994

*The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination, 1450-1550*. Exhibition catalogue, New York, The Pierpont Morgan Library-London, The Royal Academy of Arts. Ed. by Jonathan J. G. ALEXANDER. München, Prestel Verlag, 1994.

## PAJORIN 1990

PAJORIN Klára: Humanista irodalmi művek Mátyás király dícsőítésére. In: *Hunyadi Mátyás. Emlékkönyv Mátyás király halálának 500. évfordulójára*. Szerk. RÁZSÓ Gyula-V. MOLNÁR László. Budapest, Zrínyi Kiadó, 1990. 333-361.

## PASCHINI 1957

Pio PASCHINI: Una famiglia di curiali nella Roma del Quattrocento: i Cortesi. *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 11. 1957. 1-48.

## Pesti Napló 1913

N. n.: Uj Korvina Budapest. *Pesti Napló*, 64. 1913. 194. sz. (augusztus 16.) 9.

PIAZZONI 2009

Ambrogio M. PIAZZONI: Un collezionista e i suoi libri. Il fondo Rossiano della Biblioteca Apostolica Vaticana. *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, 111. 2009. 157–166.

PIAZZONI 2014

Ambrogio M. PIAZZONI: Giovan Francesco De Rossi (Roma, 1796 – Venezia, 1854). In: *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*. Catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia. A cura di Angelo TARTUFERI–Gianluca TORMEN. Firenze, Giunti, 2014. 493–497.

Pietro Bembo 2013

Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento. Catalogo della mostra, Padova, Palazzo del Monte di Pietà. A cura di Guido BELTRAMINI–Davide GASPAROTTO–Adolfo TURA. Venezia, Marsilio, 2013.

PINTOR 1907

Fortunato PINTOR: *Da lettere inedite di due fratelli umanisti (Alessandro e Paolo Cortesi). Estratti ed appunti*. Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, 1907.

Pócs 1999/2000

Dániel Pócs: Holy Spirit in the Library. The Frontispiece of the Didymus Corvina and Neoplatonic Theology at the Court of King Matthias Corvinus. *Acta Historiae Artium*, 41. 1999/2000. 63–212.

Pócs 2012

Pócs Dániel: *A Didymus-corvina. Hatalmi reprezentáció Mátyás király udvarában*. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2012.

Pócs 2017

Dániel Pócs: The History of a Corvina Codex. Battista Spagnoli Mantovano: *Parthenice Mariana*. (With some notes on the provenance of Ms. M496 and M497 of The Pierpont Morgan Library). In: *A Home of Arts and Muses. The Library of King Matthias Corvinus*. (De Bibliotheca Corviniana; Supplementum Corvinianum, 4.) Ed. by Edina ZSUPÁN. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2017. 141–202.

Protestáns 1912

N. n.: Két új Korvin-kodex. *Protestáns Egyházi és Iskolai Lap*, 55. 1912. 27. (július 7.) 427–428.

RENZI 1993

Paolo RENZI: *I libri del mestiere: la biblioteca Mureti del Collegio Romano*. (Bibliotheca Studii Senensis, 8.) Firenze–Siena, La Nuova Italia–Università degli Studi di Siena, 1993.

RICETTI 2010

Lucio RICETTI: J. Pierpont Morgan e Alexandre Imbert. La scoperta e la fortuna della ceramica medievale orvietana intorno al 1909. In: 1909. *Tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana*. Catalogo della mostra,

Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Palazzo Baldeschi–Orvieto, Museo Archeologico Nazionale. A cura di Lucio RICETTI. Firenze, Giunti, 2010. 23–136.

ROBINSON 1921

Rodney P. ROBINSON: The Inventory of Niccolò Niccoli. *Classical Philology*, 16. 1921. 3. sz. 251–255.

RÓKA 2013

RÓKA Enikő: *Nacionalizmus és modernizmus. Ernst Lajos gyűjteménye és az Ernst Múzeum*. (Határesetek, 1.) Budapest, L'Harmattan Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria, 2013.

RÓMER 1869

RÓMER Flóris: Jelentés olaszországi utazásomról Corvin-féle codexek érdekében. [Harmincznegyedik (philosophiai, törvény- és történettudományi osztály-) ülés. 1869. november 15–kén.] *A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője*, 3. 1869. 18. sz. 203–204.

RÓMER 1870a

N. n. [RÓMER Flóris]: A Corvin-codexek ügye a m. tud. akadémia előtt. *Archaeologiai Értesítő*, 3. 1870. 6. sz. 135–136.

RÓMER 1870b

RÓMER Flóris: Középkori miniature-ök és a Corvinának egy eddig ismeretlen maradványa (2). *Archaeologiai Értesítő*, 2. 1870. 297–305.

RÓMER 1870c

RÓMER Flóris: Egyveleg. *Archaeologiai Értesítő*, 2. 1870. 13. sz. 271–272.

RUBINSTEIN 1958

Nicolai RUBINSTEIN: An Unknown Letter by Jacopo di Poggio Bracciolini on Discoveries of Classical Texts. *Italia Medioevale e Umanistica*, 1. 1958. 383–400.

RUYSCHAERT 1959

José RUYSCHAERT: *Codices Vatican Latini 11414–11709*. (Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codices manu scripti recensiti.) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1959.

SABBADINI 1914

Remigio SABBADINI: *Storia e critica di testi latini*. Catania, Francesco Battiato Editore, 1914.

SCHIER 1766

Xystus SCHIER: *Dissertatio de Regiae Bibliothecae Mathiae Corvini ortu, lapsu, interitu, et reliquiis*. Vindobonae, Georg Ludovicus Schulz, [1766].

SCHMITZ 1997

Barbara SCHMITZ: *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*. New York, The Pierpont Morgan Library, 1997.



SCHÜTZ 1934

Géza SCHÜTZ: *Bibliotheca Corvina. The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 4. 1934. 4. sz. 552–563.

SERRAI 2009

Alfredo SERRAI: *La Bibliotheca Secreta del Collegio Romano. Il Bibliotecario*, ser. 3. 2009. 2–3. sz. 17–50.

SEVERI 2010

Battista Spagnoli MANTOVANO: *Adolescentia*. Studio, edizione e traduzione a cura di Andrea SEVERI. Bologna, Bononia University Press, 2010.

SEVERI 2014

Andrea SEVERI: La maturità del 'carmelita': il periodo romano di Battista Mantovano (1486–89). In: *Roma pagana e Roma cristiana del Rinascimento*. Atti del XXIV Convegno internazionale, Chianciano Terme, Pienza, 19–21 luglio 2012. A cura di Luisa Rotondi SECCHI TARUGI. (Quaderni della Rassegna, 90.) Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, 149–159.

SHAILOR 1987

Barbara A. SHAILOR: *Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, II. MSS 251–500. (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 48.) New York, Binghamton, 1987.

SKEMER 2013

Don C. SKEMER–(incorporating contributions by) Adelaide BENNETT–Jean F. PRESTON–William P. STONEMAN: *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Princeton University Library*, I. Princeton (N. J.), Princeton University, 2013.

STADTER 1994

Philip A. STADTER: Niccolò Niccoli: Winning Back the Knowledge of the Ancients. In: *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, II. (Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi, 163.) A cura di Rino AVESANI–Mirella FERRARI–Tino FOFFANO–Giuseppe FRASSO–Agostino SOTTILI. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984. 747–764.

STEMMER 1985

STEMMER Ödön: *Egy antikvárius visszaemlékezései*. Szerk. TAKÁCS Márta, bev. BENEDEK Marcell. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.

SZÖRÉNYI 1988

SZÖRÉNYI László: *Panegyricus és eposz. Zrínyi és Cortesius. Irodalomtörténeti Közlemények*, 91–92. 1987/1988. 141–149.

The Pierpont Morgan Library 1933

*The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts Held at the New York Public Library*. Introduction by Charles Rufus MOREY–catalogue of the manuscripts by Belle DA COSTA

GREENE–Meta P. HARRSEN. Exhibition catalogue, New York, Public Library, 1933.

The Voynich Collection 1915

N. n.: *The Voynich Collection. Bulletin of the Art Institute of Chicago*, 9. 1915. 7. sz. 97–100.

TIETZE 1911

Hans TIETZE: *Die illuminierte Handschriften der Rossiana in Wien-Lainz*. (Beschreibendes Verzeichnis der Illuminierten Handschriften in Österreich, 5.) Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1911.

TOSCANO 2000

Gennaro TOSCANO: La miniatura „all'antica” tra Roma e Napoli all'epoca di Sisto IV. In: *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi: Roma, 23–25. novembre 1997. A cura di Fabio BENZI–con la collaborazione di Claudio CRESCENTINI. Roma, Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, 2000. 249–287.

TOSCANO 2006

Gennaro TOSCANO: Bartolomeo Sanvito e Gaspare da Padova, *familiares et continui commensales* di Francesco Gonzaga. In: *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel Castello di San Giorgio*. Catalogo della mostra, Mantova, Museo di Palazzo Ducale. A cura di Filippo TREVISANI. Milano, Electa, 2006. 103–111.

TOSCANO 2010

Gennaro TOSCANO: Gaspare da Padova e la diffusione del linguaggio mantegnesco tra Roma e Napoli. In: *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, I. Convegno internazionale di studi, Padova–Verona–Mantova, 08–10. novembre 2016. A cura di Rodolfo SIGNORINI–Viviana REBONATO–Sara TAMACCARO–con la collaborazione di Elga DISPERDI–Ines MAZZOLA. Firenze, Leo S. Olschki, 2010. 363–396.

VARJÚ–HÖLLRIGL 1932

*Ernst Lajos magyar történeti gyűjteménye*. Jegyzetbe vették és leírták VARJÚ Elemér–HÖLLRIGL József. (A Magyar Nemzeti Múzeum Kiállításai, 7.) Budapest, Légrády Testvérek Nyomdai Műintézete, 1932.

Vasárnapi Ujság 1913

N. n.: *Egy új Corvin-kódex Magyarországon. Vasárnapi Ujság*, 60. 1913. 39. sz. (szepember 28.) 771.

VENEZIANI 1995

Paolo VENEZIANI: *La Biblioteca Vittorio Emanuele al Collegio Romano. Roma moderna e contemporanea*, 3. 1995. 3. sz. 693–725.

VENTURI 1885

Adolfo VENTURI: Über einige Bücher mit Miniaturen von Atavante. *Der Kunstfreund* (Beilage zu: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*), 1. 1885. 19. sz. 310–313.

VERCELLONE 1991

Guido Fagioli VERCELLONE: „De Rossi, Giovan Francesco”. *DBI* XXXIX. 1991. 195–198.

VERDE 1977

Armando F. VERDE, O. P.: *Lo Studio Fiorentino 1473–1503, Ricerche e Documenti*, III/1. *Studenti „Fanciulli a scuola” nel 1480*. Firenze, Leo S. Olschki, 1977.

VITI 1987

Paolo VITI: La Valdelsa e l'Umanesimo: i Cortesi. In: *Callimaco Esperiente poeta e politico del '400*. Convegno Internazionale di Studi, San Gimignano, 18–20 ottobre 1985. A cura di Gian Carlo GARFAGNINI. Firenze, Leo S. Olschki, 1987. 247–299.

VOYNICH 1921

Wilfrid Michael VOYNICH: A Preliminary Sketch of the History of the Roger Bacon Cipher Manuscript. *Transactions of the College of Physicians of Philadelphia*, ser. 3. 43. 1921. 415–430.

WEINBERGER 1908

Wilhelm WEINBERGER: Beiträge zur Handschriftenkunde, I. (Die Bibliotheca Corvina). *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse*, 159. 1908. 6. sz. 1–89.

ZSUPÁN 2015

ZSUPÁN Edina: Egy archeológus a művészettörténetben: Rómer Flóris és a Corvina Könyvtár II. In: *Archeológia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris születésének 200. évfordulóján*. Szerk. †KERNY Terézia–MIKÓ Árpád. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015. 193–221.

TÁRGYSZAVAK

Battista Spagnoli Mantovano, Giovan Pietro Birago, Gherardo di Giovanni, Bartolomeo Sanvito, Alessandro Cortesi, Hunyadi Mátyás, Simonyi Ernő, Rómer Flóris, Wilfrid Voynich, Tammara De Marinis, Collegium Romanum Societatis Jesu, Corvina könyvtár, miniatúraművészet, provenienciakutatás

KEYWORDS

Battista Spagnoli Mantovano, Giovan Pietro Birago, Gherardo di Giovanni, Bartolomeo Sanvito, Alessandro Cortesi, Matthias Corvinus, Wilfrid Voynich, Tammara De Marinis, Ernő Simonyi, Flóris Rómer, Corvina Library, illuminated books, Collegium Romanum Societatis Jesu, provenance research

## The History of a Corvina Codex

*Battista Spagnoli Mantovano: Parthenice Mariana*

*(With some notes on the provenance of Ms. M496 and M497 of The Pierpont Morgan Library, New York)*

This paper deals with the history of the creation of the Corvinian manuscript at the National Széchényi Library, Budapest, designated Cod. Lat. 445, and with its provenance in the Modern Age. The codex, dedicated to Matthias Corvinus, has survived in extremely poor condition. The only decoration of the codex, visible on its frontispiece, is an illusionistically painted, full-page architectonic miniature that frames the incipit, although as a result of damage suffered by the codex, this decoration is difficult to decipher today. The manuscript suffered severe damage on two occasions, first by fire in the nineteenth century, and then during a poorly executed twentieth-century restoration, which resulted in further deterioration. As a consequence, the folios of the codex became disarranged, the quires disintegrated, and the composition of the codex necessitated theoretical reconstruction. During reconstruction it transpired that several of the folios were missing from the codex. Locating one of these missing folios enabled the hitherto unknown nineteenth-century provenance of the Corvina to be determined, while analysis of the frontispiece miniature revealed new information concerning the creation of the codex.

The codex contains a hexametric verse by the Carmelite monk Battista Spagnoli Mantovano (1447–1516), entitled *Parthenice Mariana*. This specimen, dedicated to the then King of Hungary, is the only known manuscript of the work, and the editio princeps was published in Bologna in October 1488. The illuminator of the frontispiece has been identified previously as the Milanese Giovan Pietro Birago. The codex was made when the Carmelite poet and the illuminator were both residing in Rome, between 1487 and 1489. The genre of the full-page, architectonic frontispiece miniature was widespread in the Veneto in the 1470s, and it was previously assumed that the illuminator in question must have been inspired by works he had seen there. This paper, however, points out that the style of the frontispiece miniature bears certain similarities to the miniatures produced by two masters of Padua, Bartolomeo Sanvito and Gaspare da Padova, both of whom were working in Rome at the time. The similarities are close enough to allow us to posit that Birago copied from their works when making his own work.

The paper shows that Birago was not only influenced by the illuminators of Padua, but also by the Florentine master Gherardo di Giovanni, who was presumably also in Rome in 1488. The primary model for the frontispiece on the Mantovano Corvina was the codex now in the Walters Art Museum, Baltimore (Ms. W.755), containing Petrarch's *Trionfi*, whose decorations were commenced by the masters of Padua and completed by the Florentine illuminator. The influence of the latter is evident in Birago's other important Roman work, the *Pontificale* (1489/1490)

made for Johannes Vitéz the Younger, Bishop of Szerém and later Bishop of Veszprém (BAV, Ott. Lat. 501). Birago's association with the Sanvito workshop is also explained by the fact that in Rome, Battista Mantovano came into close contact with the humanists who commissioned manuscripts from the Paduan master. Prominent among these humanists were the Venetian diplomat Bernardo Bembo, to whom the Carmelite monk dedicated the works he wrote in Rome, and Alessandro Cortesi, who at the same time, in 1488, dedicated a panegyric (*Laudes bellicae*) to the King of Hungary. Sanvito worked on this latter codex not as illuminator, but as scribe. (Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 85. 1. 1. Aug 20)

The provenance of the codex prior to the twentieth century was previously completely unknown, with the earliest information being its purchase in Paris in 1912 by the Hungarian art collector Lajos Ernst. This paper reveals that the manuscript originated from the library of the Collegio Romano, an educational establishment of the Jesuit Order in Rome, where it was kept until 1870; then, during the Risorgimento, the work disappeared from the city along with other manuscripts evacuated by the Jesuits; it was eventually bought, with several other codices, by the book dealer Wilfrid Voynich. The Mantovano Corvina was obtained by Ernst through the agency of Tammara de Marinis.

It has been proven that, in addition to the Mantovano Corvina, two other Corvinian manuscripts – the *Didymus* and *Cicero Corvinas* (New York, PML, Ms. M496 and M497) purchased by John Pierpont Morgan in 1912 – arrived on the international book market via the same route. The fate of the Mantovano codex is illustrated by the fact that the nineteenth-century catalogue card, removed from the manuscript by Voynich, is still in the collection of the Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Ms. 408, Box B); furthermore, of the missing folios from the Budapest codex, two bifolios are now in the Vatican Library. The parent manuscript (BAV, Vat. Lat. 11477) is one of numerous codices originating from the Collegio Romano, and which became part of the holdings of the Vatican Library after 1903 (officially in 1913).

(This paper is an extended version with additional clarifications in many places of the text published in English, see Pócs 2017 in the present Bibliography.)

*Dániel Pócs*

*art historian*

*senior research fellow, HAS, RSH, Institute of Art History*

*senior lecturer, ELTE University, Institute of Art History*

*pocs.daniel@btk.mta.hu*

## Több mint másolat?

Waldstein János egykori várpalotai kastélyának  
mennyezetképe

A művészettörténeti kutatás a 19. századi állami mecenatúra és intézménytörténet kapcsán részletesen foglalkozik múzeumaink, közgyűjteményeink történetével, a múzeumok élén aktív tevékenységet folytató, gyűjteménygyarapító tudósokkal, műértőkkel. A legtermékenyebb időszak e szempontból kétségkívül a 19. század vége, amelynek meghatározó alakjai voltak Pulszky Ferenc (1814–1897), Pulszky Károly (1853–1899) és Ráth György (1825–1905),<sup>1</sup> akiknek a munkássága bőven szolgáltat forrást a kutatás számára. Kevesebb szó esik az inkább a század korábbi évtizedeiben aktív, de nem intézmények élén álló, viszont a közgondolkodást formáló és a gyűjtemények létrejöttében közreműködő szerepet játszó személyiségekről.

A 19. század utolsó harmadában kibontakozó állami műpártolás és művészeti kultúrpolitika megszerzéséhez – a politikai helyzet stabilizálása mellett – a művészeti egyesületekre, társulatokra és azokat életre hívó, művelt és külföldön tapasztalatokat szerzett közszereplőkre volt szükség, akik nemcsak az állami intézmények felállításában működtek közre, hanem gyakran jelentős magángyűjteménnyel is rendelkeztek.

A 19. század második felében az arisztokrata műgyűjtők és műpártolók köre jelentősen bővült a tudós

és/vagy jómódú polgárokkal, köznemesekkel. A műalkotások értékelését és gyűjtését továbbra is a felvilágosodás kora óta folyamatosan fennálló történelmi érdeklődés határozta meg. Az archeológiai leletek vagy éppen könyvritkaságok gyűjtése a forrásokkal igazolható történelmi hitelesség igényéből fakadt, ami azonban a reformkorban kiegészült a művészet korszakainak és stílusainak ismeretével, és e tudás fényében egyre fontosabb szerephez jutott a „műkedvelésben” a műalkotások esztétikai értékelése is. A „régiség” történelmi kategóriája tehát a műtárgyak többféle csoportjából jött létre.<sup>2</sup>

E szemlélet hazánkban Joseph Daniel Böhm (1794–1865), a bécsi vésnökakadémia igazgatójának gyűjteménye révén terjedt el, aki a művészet fejlődését és az egyes népek egymásra hatását kívánta bemutatni tudós szakértelemmel gyarapított kollekciójával.<sup>3</sup> A Böhm által képviselt gyűjtői attitűd és műveltség egyfelől a művészettörténeti korszakok ismeretével, és ebből kifolyólag a kvalitásos alkotások kiválasztásával, másrészt a pedagógiai szándékkal hozható összefüggésbe. Böhm nézeteit nem publikálta, de azok Pulszky Ferenc, Henszlmann Imre (1813–1888) és Rudolf Eitelberger (1817–1885) révén itthon is ismertté váltak.

1 A teljesség igénye nélkül: Pulszky Károly emlékének. Kiállítási katalógus. Szerk. MRÁVIK László. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1988; Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére. Kiállítási katalógus. Szerk. MAROSI Ernő–LACZKÓ Ibolya–SZABÓ Júlia–TÓTHNÉ MÉSZÁROS Livia. Budapest, MTA Művészeti Gyűjtemény, 1997; SZENTESI Edit: Szobrászattörténeti másolatgyűjtemény a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában, I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2006. 1. sz. 1–94; HORVÁTH Hilda (szerk.): *Egy magyar polgár Ráth György és munkássága*. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2006; TÓTH Ferenc: *A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének létrehozói*. Doktori disszertáció. Budapest, ELTE BTK Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, 2006; TÓTH Ferenc: Pulszky Károly tragédiája

új dokumentumok tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 2. sz. 233–257; TÓTH Ferenc: *Donátorok és képtárépítők. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012; TÓTH Ferenc: *Mű–Kincs–Tár. Művészeti közgyűjtemények Magyarországon, 1802–1906*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2017.

2 SINKÓ Katalin: A magyar műgyűjtés 1850 után – A magángyűjteményi kiállítások tükrében. In: *Válogatás magyar magángyűjteményekből*. Kiállítási katalógus. Szerk. MRÁVIK László et al. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1981. 11–29.

3 SINKÓ 1981. (ld. 2. j.) 11. SZENTESI Edit: Josef Daniel Böhm Parthenon-fríze. A Fejérváry-gyűjtemény az eperjesi Pulszky-házban. In: *Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére*. Kiállítási katalógus. Szerk.



1. **Friedrich von Amerling:** *Gróf Waldstein János spanyol kosztümben*, 1833  
Budapest, MTA Művészeti Gyűjtemény (Szelényi Károly felvétele)

## Waldstein János, műgyűjtő és mecénás

A Böhm-tanítványok közül Pulszkyval és Eitelbergerrel is szoros kapcsolatban állt Waldstein János (1809–1876) gróf, aki a képzőművészet monarchiaszintű pártolását érintő fejlesztésekből, szoborállításokból, bizottságok és társulatok munkájából aktív részt vállalt. (1. kép) A közügyek egyéb szegmenseit (hazai vízi, vasúti közlekedés, lótenyésztés, árvízmentesítés) érintő fejlesztések sorában is feltűnik a neve. Megítélése saját korában és halála után főként abból a tényből indult ki, hogy Széchenyi István egyik legközelebbi barátja, mentorálta volt.<sup>4</sup> Az utókor ez utóbbi életrajzi mozzanatból ismeri őt leginkább, noha már életében is méltatták jelentős képzőművészeti műveltségét: „A magyar főrangúság tagjairól szeretnénk minél többször oly híreket közölni, melyek a közügyekben való tevékenységüket tanúsítanák. Sajnos azonban, hogy erre csak ritkán van alkalmunk. Ma is csak a régi jók, Széchenyi kortársai azok, kik e tekintetben kitűnnek, például Károlyi György, Zichy Ödön, Waldstein János stb. grófok, kik nem csak társulati ügyekben buzognak, hanem a művészetnek is meleg és műértő pártfogói. Nagyon ferde dolog tehát, ha egy lap újdondásza egy gyöngye képvázlatról igen tájékozatlanul azt írja, hogy alkalmasint csak a gr. Waldstein János kedvéért készült. Meglehet győződve a t. újdondász, hogy a mi gr. Waldsteinnak kedvére van: az jó is, mert a t. gróf valódi műértő, ki maga is jól fest, s ha íróink annyi képzőművészeti ismerettel bírnának, mint ő, akkor a magyar lapok sokkal velősebb műismeretéseket írhatnának, mint most, midőn csupán érzé-

kükre támaszkodhatnak. Óhajtanánk továbbá, vajha e régi mágnások műízlését és fogékonyságát követnék a fiatalabb főurak is, kikről az irodalmi és művészeti ügyeket illetőleg ugyancsak kevés mondanivaló lehet.”<sup>5</sup>

A kutatás számára nagy nehézséget jelent a műpártoló, művészi ambíciókkal is rendelkező gróf munkásságának és jelentőségének feltérképezése, és pedig családi iratainak megsemmisülése, levelezésének és gyűjteményének elkallódása miatt. Nem csupán a háborús pusztítások és zavaros tulajdonlások eredménye a veszteség. Waldstein első felesége, Zichy Terézia (1813–1868) halála után új házasságot is kötött, ám mindkét frigy gyermektelen volt. Ugyan unokaöccse, Kálnoky Hugó (1900–1955) révén egy utazási naplóját és vázlatfüzetét 1942-ben kiadták,<sup>6</sup> de második felesége, Kálnoky Adél (1943–1905) halála után anyagi és szellemi javait nem ápolta tovább a Kálnoky család. Egy-egy ingósága, néhány naplója a csehországi letovicei Kálnoky-birtokról a második világháború utáni gondos, mindenre kiterjedő begyűjtésnek köszönhetően a morva állami levéltárba és galériába került. Fennmaradt naplói,<sup>7</sup> közgyűjteményekben fellelhető levelei<sup>8</sup> és egykori műtárgyadományok szolgálnak forrásként, hogy körvonalazhatóvá váljon a cseh-német eredetű család magyar ágába született főúr életműve, aki mellesleg saját vagyona, birtokra házasságai révén tett csak szert, felmenői és rokonai között azonban európai uralkodókat tudhatott.<sup>9</sup>

Tanulmányaikban Rozsonдай Béla és Körmendy Kinga összegyűjtötték a gróf életéről elérhető főbb forrásokat és lexikoncikkeket, hogy bemutassák azt a személyt, aki a Magyar Tudományos Akadémia számára mintegy

MAROSI ERNŐ–LACZKÓ IBOLYA–SZABÓ JÚLIA–TÓTHNÉ MÉSZÁROS LÍVIA. Budapest, MTA Művészeti Gyűjtemény, 1997. 56–69; MRÁVIK LÁSZLÓ: Jankovich Miklós és a magyarországi műgyűjtés a 19. század első felében. In: *Jankovich Miklós (1773–1846) gyűjteményei*. Kiállítási katalógus. Szerk. Mikó Árpád. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2002. 341–400 (különösen: 372–373).

4 SZINNVEI JÓZSEF: *Magyar írók élete és munkái*, XIV. Budapest, Hornyánszky Viktor, 1914. 1406; CONSTANT VON WURZBACH: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, LII. Wien, Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1885. 238.

5 *Fővárosi Lapok*, 7. 1870. 102. sz. (május 13.) 436.

6 *Széchenyi István és Waldstein János keleti utazása 1830-ban*. Kiad., bev. és jegyz. KÁLNOKY HUGÓ. Budapest, Franklin-Társulat, é. n. [1942].

7 Moravský zemský archiv v Brně, G 76 (Rodinný archiv Kálnokyů.) 158/3026–3032 (1831–1834; 1849–1855; 1859–1863).

8 A magyar közgyűjtemények közül az Országos Széchényi Könyvtár (a továbbiakban OSZK) Kézirattárában, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteményében (a továbbiakban MTA KIK KRKGy), illetve a Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban MNG) Adattára, Bécsben a Wienbibliothek, Kopenhágában pedig a Királyi Levéltár őriz leveleket Waldstein Jánostól.

9 Waldstein János apai nagyanyja Marie Elisabeth von Ulfeldt (1747–1791) volt, Leonora Christina Schleswig-Holstein (később von Ulfeldt) (1621–1698) dédunokája, aki IV. Keresztély (1577–1648) dán király és Kirsten Munk (1598–1658) morganatikus házasságából született. Nagynénje, Waldstein-Wartenberg Antónia (1771–1854) Koháry Ferenc (1767–1826) főkancellárhoz, Hont vármegye főispánjához ment nőül, gyermekük, Koháry Mária Antónia (1797–1862), a későbbi II. Ferdinánd portugál király édesanyja, az egyik első ismert női zeneszerző. Szoros rokoni szálak fűzték a Károlyi családhoz is; másik nagynénje, Waldstein-Wartenberg Erzsébet (1769–1813) Károlyi József (1768–1803), Békés és Szatmár megyei főispán felesége lett, gyermekük pedig az a Károlyi György (1802–1877) volt, akinek nevét az Akadémia alapítói között találjuk. Tágabb rokonságának tagjai – apja, Emanuel Waldstein-Wartenberg (1773–1829) unokatestvéréi – között olyan, a tudományok és a művészetek pártolásában jeleskedő személyeket is találunk, mint Josef Karl Emanuel Waldstein-Wartenberg (1755–1814), a gazdag könyvtárral rendelkező duchovi gróf, akinek könyvtárosa volt élete végén Giacomo Girolamo Casanova de Seingalt (1725–1798), Franz Adam de Paula von Waldstein-Wartenberg (1759–1823), aki Kitaibel Pál (1757–1817) botanikustársa volt, és lelkes műgyűjtő, műpártoló hírében állt, vagy Ferdinand Ernst von Waldstein-Wartenberg (1762–1823), aki pedig Ludvig van Beethoven (1770–1827) zeneértő patrónusaként ismert.

kétszázhusz akvarellből álló, felvidéki tájakat, városokat ábrázoló topográfiai jellegű gyűjteményt ajándékozott. Waldstein János 1868-ban lett az MTA igazgatótanácsának tagja, s az ajándékozás ebből az alkalomból történt. A felajánlás mellé csatolt levelének szövege szerint: „Áthatva azon meggyőződéstül, mily befolyása vagy a szép művészeti cultussának a közművelődésre és polgárosodásra, – az által kívántam eleget tenni az ebbeli hazaíui kötelességnek.”<sup>10</sup>

Waldstein János magát mint műkedvelőt definiálta. Nem teoretikus volt, nézeteit kevésbé publikálta, mint Pulszky vagy Henszlmann, és nem rendelkezett olyan jelentős képzőművészeti gyűjteménnyel, mint az Esterházyak, vagy Zichy Edmund (1811–1894). A közintézmények felállításában és a gyűjtemények gyarapításában élen járt. Ízlése és világnézete közvetve és közvetlenül is hatást gyakorolt a korszakban, átmenetet képezve Széchenyi Istvánnak (1791–1860) a közügyek minden ágára kiterjedő „atyai” gondoskodása és a Pulszky Ferenc, Ipolyi Arnold (1823–1886) és Rómer Flóris (1815–1889) képviselte magyar nemzeti művészet és hazai műemlékvédelem megteremtésére irányuló tevékenysége között. Az 1830-as évek második felében Széchenyi buzdítására Angliába utazott, és megismerkedett a fejlett társadalom ipari létesítményeinek technológiájával,<sup>11</sup> ugyanott jelentős ismeretségeket is kötött.<sup>12</sup> Nem sokkal később, Triesztben vállalt hivatali idején 1840-ben létrehozta a Triester Kunstvereint, amelynek célkitűzése volt a trieszti kulturális és képzőművészeti élet fellendítése, és hogy kortárs ösztöndíjasok kiállítási lehetőséghez jussanak.<sup>13</sup> Hazatérte után nem sokkal, az 1850-ben megalakuló Österreichischer Kunstverein első elnökévé választották, amelynek Rudolf von Arthaber (1795–1867) műgyűjtő és August Artaria (1807–1893) műpártoló üzletember mellett egyik alapítója volt.<sup>14</sup>

A gróf egyesületekben és intézményekben vállalt szerepei mellett kortárs művészek mecénásaként is ismert volt, patronáltjai közé tartozott többek között Pállik Béla (1845–1908), a később „birkapiktor” gúnynévvel illetett, a bécsi, majd a müncheni akadémiát is megjáró festő. 1863-ban, egy évekkel korábbi tűz-

vész során megrongálódott várpalotai kastélyát, az egykori Zichy-kastélyt Ybl Miklós építésszel neoreneszánsz stílusban újjátarta fel. A 18. században Zichy II. Imréné Erdődy Terézia (1682–1752) által építtetett barokk kastély impozáns belső tere a felújítás után az első emeleti könyvtárszoba lett, amelynek kiemelt szerepe megmutatkozik a dekorációban is. A *Fővárosi Lapok* tudósítója beszámolt az elvégzett munkákról, nem fukarkodva a gróf érdemeinek hangsúlyozásával: „Már sokat hallottam gróf Waldstein J., az orsz. képzőművészeti társulat<sup>15</sup> elnökéről, hogy mennyi érdemet szerzett a hazai művészet előmozdítása és emelése körül, de mégis meglepett a látvány, mely a főúri kastélyban elem tárult. A gróf ugyanis nem kimélve az áldozatot, kastélyában műizléséhez illő könyvtárt készített. A könyvtár kupoláját »Auróra« freskó-festmény ékíti, melyet csak az imént végzett be Pállik Béla fiatal tehetséges festész. A szükséges díszítéseket pedig Lehmann készíti el, míg a könyvtár-állványok Csurgó Ferenc műasztalos remekei. E kellemes meglepetést növelé bennem az az öröm, mely Pállik Béla és Csurgó Ferenc arcain visszatükröződött, minek indoka a következőkben rejlik. Az első hévvel említé a grófot, kinek eddigi kiképeztetését köszöni. Elbeszélése szerint: a nemes gróf segélyével tanult Pesten, Bécsben, s utazott Münchenbe. És most, hogy »Auróra«-ját elvégzé, a gróf megelégedését nyilvánítva, megígérte neki, hogy tehetségeinek bővebbi kiképzése végett saját költségén kiküldi őt Spanyolországba. Megjegyzem, hogy a gróf eszközölte ki Pállik Bélának kormányunktól az évi ösztöndíjat, mellyel előbb München, Düsseldorf és Antwerpenben [sic!] óhajta a fiatal festő tanulmányozni, s csak aztán megy Spanyol- és Olaszországba. Csurgó Ferenc, a fiatal asztalos, ki csak nem rég jött vissza Párisból, egyike volt azoknak, ki a porosz háború miatt onnét, mint idegen, kiutasított. Gróf Waldsteinnál munkáját bevégezvén, miután más helyről semmi megrendelést nem kapott, ismét vissza akart menni Párisba; a gróf azonban itthon marasztja, s annyi pénzt ad neki kölcsön, hogy Pesten műhelyt állíthasson. Vajha minél több ily főúrunk lenne!”<sup>16</sup>

10 Waldstein János levele Eötvös Józsefhez. MTA KIK, KRKGY, RAL 378a/1868.

11 1837-es utazása során a Lánchíd építésével kapcsolatban közvetített a londoni építészek és mérnökök, illetve a befektetők között.

12 Széchenyi több neves angol építésznek írt levelet 1836 nyarán, hogy Waldsteint London nevezetességei között kalauzolják. Többek között Richardt Tattersallnak (1803–1844), John Rennie-nek (1794–1874) és Lord Henry Peter Broughamnek (1778–1868). *Széchenyi István levelei*, II.

Összegyűjtötte, előszóval és jegyzetekkel ellátta MAJLÁTH Béla. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1889. 314, 317.

13 *Triest und seine Umgebungen: ein Wegweiser für Fremde und Einheimische*. Triest, Verlag der artist. liter. Abtheil. des österr. Lloyd, 1852. 44.

14 Emerich RANZONI: *Malerei in Wien: mit einem Anhang über Plastik*. Wien, Lehmann & Wentzel, 1873. 94–112.

15 A szerző pontatlanul fogalmaz: a Képzőművészeti Tanács elnöke lett.

16 *Fővárosi Lapok*, 7. 1871. 190. sz. (augusztus 20.) 879.



2. Pálkics Béla (Guido Reni után): Apolló szekere, 1871

Várpalota, egykori Zichy–Waldstein-kastély (ma Trianon Múzeum) (Hármori Péter felvétele)

A ma is látható *Aurora* mennyezetkép, amelyet Pálkics Béla, Waldstein János által pártfogolt festő készített a gróf megrendelésére, egy 17. századi, római műalkotás másolata. (2. kép) Az 1871-es, sajtóban is megjelent beszámoló ellenére a *Budapesti Hírlap* 1898. október 28-i számában téves hírt közölt arról, hogy Waldstein Munkácsy Mihály (1844–1900) festőt bízta meg kastélya könyvtárának díszítésével.<sup>17</sup> Az 1898. november 1. szám teljes terjedelmében közli a hamis hírre felháborodottan reagáló Pál-

lik Béla levelét,<sup>18</sup> amelyben a fent idézett beszámolóknál részletesebben leírja a dekorálás körülményeit. A könyvtárszoba mennyezetére Guido Reni (1575–1642) a Casino Rospigliosi számára készített *Aurora* freskójának másolatát,<sup>19</sup> az oldalfalakra Waldstein Jánosnak és első feleségének, Zichy Mária Teréziának, továbbá apósának, Zichy VI. Istvánnak (1780–1833) és feleségének, Franziska Anna Starhembergnek (1787–1864) a portréját festtette, a lépcsőházba pedig Martin Ferdinand Quadal (1736–1808)<sup>20</sup>

17 Munkácsy Mihály Várpalotán. *Budapesti Hírlap*, 18. 1898. 298. sz. (október 28.) 9.

18 N. n.: (Ismeretlen Munkácsy-festmények) *Budapesti Hírlap*, 18. 1898. 302. sz. (november 1.) 9.

19 *Guido Reni und der Reproduktionsstich*. Ausstellungskatalog. Hg. von Veronika BIRKE. Wien, Albertina, 1988. 60–61.

20 A közölt levélben *Gadalként* írták a nevét. Pálkics előszeretettel másolta Quadal műveit, főként állatképeit, amelyek nagyrészt macskákat, kutyaakat és nyulakat ábrázolnak.





3. **Carl von Jagemann:** *Gróf Waldstein János és felesége, Zichy Terézia*, 1860-as évek  
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Graphksammlung

bécsi rézmetsző, portré- és állatfestő műveinek felhasználásával vadászjeleneteket.<sup>21</sup> (3. kép)

A kastély dekorációs programjának középpontjába tehát az egyik legismertebb Guido Reni-mű, az *Aurora* másolata került. Amikor szakirodalmi nyelvünkben művészi másolatról beszélünk, a „művészi” jelző használata ellenére a másolat szó még ma is egyfajta másodlagos, leminősítő értelemmel bír: a másolat és az

eredeti között történeti hagyománnyal rendelkező, értékrendbeli különbség húzódik. A kulturális antropológia és a fenomenológiai irányzatok ezzel szemben a művészet hagyománykövetés révén való folytonosságnak a jelentőségére hívják fel a figyelmet.<sup>22</sup> A mintaképnek, a modellkövetésnek szerepe volt és van a kultúrában, az általános érvényű normák továbbörökítésében; a „klasszikus művek” másolása mintegy kétezer éves múltra tekint vissza. Az utóbbi évtizedekben a művészettörténeti kutatás figyelme is fokozottabban irányult a másolás és a másolatok felé, amelynek elvi, filozófiai hátterét több publikáció is megalapozta.<sup>23</sup> Legújabbban egy, a 19. század végén induló festőéletmű (Balló Ede) értékelése kapcsán került a művészi másolat a művészettörténeti diskurzusba, felhívva a figyelmet a művészi másolat létjogosultságára, és a kortárs kritikák tükrében bemutatva a gyakorlat ketős megítélését.<sup>24</sup>

### A kortársak viszonyulása a másolatokhoz

Ahhoz, hogy másolatunk funkcióját értelmezni tudjuk, mindenekelőtt a megrendelő és programadó művészi ízlését és gondolkodását befolyásoló személyeknek a viszonyát kell megvizsgálni a másolás révén előállt művészi értékhez.

A 19. század első felében az eredetiség kérdésének megítélésére olyan gondolkodók hatottak, mint Friedrich Schlegel (1772–1829), aki szoros kapcsolatban állt a bécsi szalonokat látogató magyar arisztokratákkal, például Széchényi Ferencsel is. Schlegel a görög költészet tanulmányozása során egy ösképről ír, amely hasonlít a magasabb rendű, assmanni értelemben vett normateremtéshez, a kanonizálás gesztusához. Azonban ezen őstípus értelem nélküli utánzását Schlegel elítéli. A 19. századi magyar irodalomtörténetben is fontos kérdés a korszak hozzáállása a másoláshoz és az utánzáshoz, amelynek pontos definiálása, filozófiai gyökereinek és gyakorlatának elemzése akkoriban nálunk elmaradt, az eredetiségkultusz popularizálódott és leegyszerűsített értelmezésével a leértékelt és szolgai utánzásnak

21 A gróf a könyvtár dekorálására nem csupán Pállic Bélát kérte fel, a díszítőfestéssel Lehmann Mórt (1818–1877), a Nemzeti Színház díszletfestőjét bízta meg.

22 Hannah ARENDT: *A hagyomány és a modern korszak* című művét idézi RADNÓTI Sándor: *A hamisítás*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995. 99; Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2013. 110.

23 Georg KUBLER: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéből*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1992; RADNÓTI Sándor: *A másolat. Café Babel*, 1994/4. 15–32; RADNÓTI 1995. (ld. 22. j.)

24 „Eredeti másolat.” Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és a barokk festészet remekművei után. Kiállítási katalógus. Szerk. Révész Emese. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2004.

minősített szövegek, szövegkapcsolatok köre is jelentősen kitágult.<sup>25</sup>

Noha a felvilágosult Széchenyi Ferenc (1754–1820) fia, Széchenyi István a magyar művészet fejlesztésére mérsékelt figyelmet fordított, nem kerülhették el kora művészetelméleti problémái, amelyek önkéntelenül is hatottak felfogására. 1832-ben kelt levelében Joó János (1807–1874) egri rajztanárnak, aki a segítségét kérte egy művészársaság felállításához, a következőképp válaszolt: „Ön igen átlátja milly sokra van hazánknak szüksége, mennyiben vagyunk hátra, s azt is, hogy egyes mind ezen hátramaradások gyökeres orvoslására elégtelen, valamint hogy egynek mindent egyszerre kezdeni nem lehet. Hátramaradásunkon valamennyire segíteni, a' mennyire individuális tehetségem engedi, tudja Isten, éjjel nappali fáradozásom, 's e' tisztel teljesítésében most is izzadok szünetlen, 's valóban a' tárgy, mellyen fáradozok, minden erőm 's tehetségem concentrációját megkívánja; megvallom tehát őszintén: projectumát életre hoznom lehetetlen, mert ahoz se időm se tehetségem, mind kettőt más, ítéletem szerint, sürgetőbb tárgy foglalja el.”<sup>26</sup>

Határozott véleménye volt művész kortársairól, amelynek hangot adott még abban az esetben is, amikor nemtetszését fejezte ki. Johann Nepomuk Ender (1793–1854) festőt bízta meg az Akadémia allegóriájának megfestésével, amelyet a frissen életre hívott társaság jelképének (címerének) szánt alapítói gesztusként. Éppen ezért e festmény készülésére nagy gondot fordított, s e kompozíció alakításába fiatal barátját, Waldstein Jánost is bevonta. Waldstein János feladata volt, hogy a mű kompozíciós problémáit a festő és a megrendelő között tisztázza.<sup>27</sup> Széchenyi nem volt maradéktalanul elégedett a festő teljesítményével: 1833. április 25-én, Bajza Józsefhez (1804–1858) intézett levelében azt írta, hogy Enderrel ellenséges viszonyban van: „A mi Endert illeti, szükségesnek tartom önt praeveniálni, hogy mi, ő és én, mostanság felette ellenséges lábon vagyunk. Ő igazi *mázoló* lett [kiemelés tőlem – B. H.], s ezt nyersen, tán igen is nyersen szemére lobbantám. Ha képemet, id est: azon képet látja, mely enyém, las-



4. Johann Nepomuk Ender (Sebastiano del Piombo után):  
*La Fornarina*, 1833 előtt  
Budapest, MTA Művészeti Gyűjtemény (Szelényi Károly felvétele)

san és rosszúl fog dolgozni. Más tán éppen oly jól, ha nem jobban, s mindenesetre gyorsabban s olcsóbban copíálna. Egyébiránt ez csak saját látásom.”<sup>28</sup> Az nem derül ki, hogy egy festményre vagy akkori egész festői teljesítményre vonatkozott-e Széchenyi kritikája, de az tény, hogy ekkoriban Friedrich Amerlinget is felkereste, hogy vázlatot kérjen tőle a meghatározott témához.<sup>29</sup> Waldstein János tanácsára azonban Széchenyi később kibékült Enderrel, akinek elkészült festményét immár méltónak tartotta az Akadémia számára.

25 Lásd e témáról részletesen: HÁSZ-FEHÉR Katalin: Rossz költők társasága. Az epigonizmus és dilettantizmus természetrajza a 19. századi magyar irodalomkritikai gondolkodásban. *Tanulmányok. Az újvidéki egyetem magyar tanszékének kiadványa*, 49. 2016. 2. sz. 48.

26 Bayer József: Egy Művész-Társaság eszméje 1832-ben és gr. Széchenyi István. *Művészet*, 2. 1903. 2. sz. 108.

27 Waldstein János levele Széchenyi Istvánhoz. 1831. szeptember 15. MTA KIK KRKGy, K209/71.

28 Közli: Széchenyi István levelei, I. Összegyűjtötte, előszóval és jegyzetekkel ellátta MAJLÁTH 1889. 236. (ld. 12. j.)

29 Waldstein János 1833. október 30-i levelében írta Széchenyinek, hogy Ender megbántva érzi magát amiatt, hogy az ő rajzát felhasználva fordult Amerlinghez, hogy tőle is kérjen tervet (MTA KIK KRKGy, K 209/81.) Amerling készített is Széchenyi számára tanulmányt, amit a Belvedere gyűjteményében található *Hebe* című temperavázlat is bizonyít.

Széchenyi egy másik, ezúttal magyar művésszel sem bánt kesztyűs kézzel. Ferenczy Istvánnál (1792–1856) tett látogatása során Bártfai közlése szerint a készülő Csokonai-szobrot bírálta, nem vélte benne ugyanis felfedezni az *egyediséget*.<sup>30</sup> Ugyanakkor korábban megvásárolta Endertől a népszerű, sokat másolt, a korszak szépségideálját megjelenítő – akkoriban még Raffaello (1483–1520), ma már Sebastiano del Piombo (1485–1547) művének tartott – *Fornarina* másolatát.<sup>31</sup> (4. kép) Kettős értékelésében Széchenyi különbséget tett tehát az újat alkotni vágyó, mégis egyediséget nélkülöző, véleménye szerint „utánzó” gesztus (Ferenczy és Enderé), illetve a *klasszikus* remekmű tudatos kópiája között.

A 19. század elején a kétféle másolási szándék megkülönböztetésére a szintén Schlegel tanításain nevelkedett Henszlmann Imre írásaiban is rábukkanhatunk. Noha a képzőművészek oktatásakor alapvetően a másolási gyakorlat ellen érvel, hozzáteszi: „Ezek [a másolatok] t. i. két részre oszlanak. Egyik részen állnak azok, melyek az eredetit szolgailag kivetvén inkább munkaként mint műként tekintethetnek. [...] Ha ellenben a másoló az eredetit magába fölveszi, s azt képzelőtehetségében újra teremtettként előadja, akkor képezménye új művé válandik, mely sokszor még az eredetinel is tökéletesebb.”<sup>32</sup> A másolt mű túlszárnyalására buzdítja Kazinczy Ferenc (1759–1831) is Donát János (1744–1830) festőt, amikor a közvetlenül a halála előtt megörökített Révai Miklós (1750–1807) olajportréjának lemásolását szorgalmazta. Néhány nap múlva mindezt Horvát Istvánnak (1784–1846) is megírta: „S mely kedves ajándékot fognál minden tisztelőjének nyújtani, ha Lochbihler [Franz Sales, 1777–1854] által festett képét Donát által lemásoltatnád, arra vezetvén őtet, hogy a' vékony-testű ember' képéből végye-le azt a' csontosságot, melyet mindenik orczája, de kívált a' jobbik, mutat. Az ő húsa nem zömök volt, hanem nyálkás [szálkás]<sup>33</sup> inkább, 's a' kép épen ellenkezőt mutat.”<sup>34</sup>

A 19. század második felében az utánzás kérdése az Akadémia palotájának felépítése körüli sajtóvitában is felbukkant, ahol már nem egy-egy műremek másolása vagy reprodukálása volt a kérdés, hanem a programszerűen kifejlesztendő *magyar nemzeti stílus* iránya, amelyhez korábbi korstílusokból kívántak mintát találni.<sup>35</sup> Henszlmann Imre, aki a „góth” stílt tartotta a legmegfelelőbbnek, nem egy bizonyos épület lemásolását kívánta, hanem a gótikus szerkezeti elemek és anyaghasználat legszabadabb felhasználását.<sup>36</sup> Gótika iránti elkötelezettsége politikai nézeteit, a nemzet jövőképeinek vízióját rejtí magában. A korábbi művészeti korszakok közül való választást azzal is igazolja, hogy: „mi csak modern vagy divatos stílből építhetünk; úgy ám, de ily modern stílnem létezik, s így nekünk nem volna szabad monumentál épületet építeni [...], kénytelenek leszünk az előhozott definíció szigorától elállni, és addig míg új stílnem találhatik föl, ami tömörkedet nehézséggel járna, a már meglevők egyikét választani; [...]”<sup>37</sup> Waldstein János a *Pesti Napló*-ban megjelent írásában ugyanezen alapról indul érvelésében: „Korszakunk legkeserűbb kritikája az, hogy az építészetben sem tudott sajátlagos vagy eredeti stílt teremteni. Ez mutatja szellemi szegénységünket.”<sup>38</sup> Waldstein is elkerülhetetlennek látja a választást korábbi stílus-elemek közül, mondván, hogy azokkal a jövőbe kell tekinteni. Henszlmann célja is ez. Waldstein szerint azonban: „És midőn derültebb kezdé lenni az eszmévilág ege, szabadabb gondolat, bátrabb a szó, mit látunk előlépni a művészet minden ágaiban, Benvenuto Cellinitől, Michel Angeloig stb.? A Renaissance stílt, t. i. semmi mást, mint a tiszta görög és római modort, gazdagítva, ékesítve, úgy mint azt a korszak jelleme, fényűző és gazdag fejedelmek és hatalmas államok izlése magokkal hozták és kiképezték, és mint, fájdalom, azt később egyházi testületek megromlott izlése, elrongálta. A tudományok és a művészet megújulása, visszahozhatatlanul eltüntette a középkort. A meg-

30 BÁRTFAI SZABÓ László: Gr. Széchenyi István művész kortársai és barátai. *Magyar Művészet*, 6. 1930. 9–10. sz. 590.

31 Johann Nepomuk Ender: Másolat Sebastiano del Piombo (korábban Raffaellónak tulajdonított) *Fornarina* című festménye után. 1833 előtt, olaj, vászon, 70x56 cm. MTA Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 250. Széchenyi 1833-ban kelt végrendeletében egyéb műtárgyakkal együtt az Akadémiára hagyja a festményt. DVALD Kornél: *A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1917. 79.

32 HENSZLMANN Imre: *Párhuzam az ó- és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*. Pest, Landerer és Heckenast, 1841. 91–92.

33 Valószínűleg gépelési hiba vagy elírás, az eredeti szó a „szálkás” lehetett.

34 Kazinczy Ferenc összes művei, XIII. *Levelezés*. Szerk. VÁCHY János. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1903. 173–174.

35 KEMÉNY Mária: *A Magyar Tudományos Akadémia palotája*. Budapest, Osiris Kiadó, 2015. 127–143.

36 TÍMÁR Árpád: A gótikus stílus kitüntetett helye Henszlmann Imre művészetszemléletében. *Művészettörténeti Értesítő*, 46. 1997. 1–2. sz. 111.

37 HENSZLMANN Imre: A középkori építészet. *Budapesti Szemle*, 12. 1861. 38–39. sz. 29.

38 GRÓF WALDSTEIN János: Néhány észrevétel a Magyar Akadémia építendő palotája tárgyában. *Pesti Napló*, 12. 1861. 143. sz. [1.]



5. **Johannes Jakob Frey (Guido Reni után): Aurora az Apollo szekere körül táncoló Hórákkal**, 19. század első fele  
London, Victoria and Albert Museum

ujulási szak építészet: stíljé, egy új és nagy korszaknak volt szüleménye.”<sup>39</sup>

A palota építése körüli vita az első olyan közügy, amelyben Waldstein János, az ismert műpártoló, műértő és amatőr művész, vagy ahogy cikkének elején magát definiálta: „műkedvelő”, publikálta nézeteit. Később a „műélvezetnél” nagyobb feladatokkal látták őt el, ugyanis az épületben elhelyezett Esterházy-képtár Bécsből Pestre szállításának lebonyolításával és a leendő helyiségek felmérésével is megbízták.<sup>40</sup> Otthonosan mozgott a palotában, amelynek későbbi titoknoki lakását egy évre bérbe is vette, s pesti tartózkodásai alatt itt élt.<sup>41</sup> A nyilvánosan látogatható termekkel Pestnek

olyan képtára lett, amelyben a művészek tanulmányozhattak olyan németalföldi, itáliai, spanyol stb. műalkotásokat, amelyeket addig csak hosszú és költséges utazások alkalmával érthettek el. Waldstein nemcsak arra ösztönözte Pállikot, hogy járjon a képtárba másolni vagy tanulmányokat készíteni, hanem olyan előre meghatározott méretű és témájú másolatok készítése kedvéért, amelyeket vagy saját részére rendelt, vagy értékesítésüket segítette, ezzel támogatva anyagilag is a festőt.<sup>42</sup>

Nem meglepő tehát, hogy az Ybl Miklóssal (1814–1891) 1863-ban neoreneszánsz stílusban felújított várpalotai kastély<sup>43</sup> reprezentatív könyvtárszobájának festését a másolásban gyakorlatot szerzett Pállik Bélára bízta.

39 Uo.

40 SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: Az Eszterházy Képtár a magyar fővárosban. *Tanulmányok Budapest múltjából*, 28. 1999. 219–261.

41 Lakásbérleti szerződés a Magyar Tudományos Akadémia és gróf Waldstein János között. H. n., é. n. [1865. január (?)]. MTA KIK KRKGy, RAL 1459/1865.

42 1867-ben kelt levelei tanúskodnak arról, hogy Waldstein másolatokat rendelt Pálliktól saját vagy mások részére. Waldstein János idevonat-

kozó levelei Pállik Bélához: Nagy Mihály, 1867. szeptember 9; Gönyő [sic!], 1867. szeptember 22; Palota, 1867. november 5; Trebitsch [Třebíč], 1873. július 24. Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban: MNG) Adattár, 13958/60/63; 13668/60/24; 13668/60/25; 13961/7.

43 YBL Ervin: Ybl Miklós, Budapest, 1956. 49–50; D. MEZEY Alice: A termézetes fény felhasználásának néhány példája Ybl kastélyépítésében. In: Ybl Miklós építész 1814–1891. Kiállítási katalógus. Szerk. KEMÉNY Mária–FARBAKY Péter. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 1991. 153–154.

## A várpalotai másolat

A várpalotai kompozíció megtervezésének folyamatát részletező levelezés is fennmaradt a festő hagyatékában.<sup>44</sup> Az ovális mennyezeti alaprajz csupán az eredeti mű redukcióját bírta el, amelyen Apolló a négylovas aranszekeret hajtja, körülötte a Hórák a szárnyas Géniusz által vezetve, felhők között haladnak. Pállik a mitológiai alakok, a drapériák és a háttér megfestésében hűen ragaszkodott az előképhez, amely a gróf birtokában lévő metszet és fényképfelvétel formájában állt rendelkezésre a római mennyezetről.<sup>45</sup> A mitológiai alakok menetét a gróf és a festő – közös invenció alapján – egy látszarchitektúra mögé helyezték, amely megismételte a kastély ovális tornyának kívülről látható ballusztrádját.<sup>46</sup> A menet linearitását a négy ló részletes kidolgozásával és arányaik megnövelésével szélesítették ki, a Reni által alkalmazott klasszicizáló formát (*quadro riportato*) a barokk illuzionisztikus ábrázolással váltották fel, és Auróra alakját teljesen elhagyták a kompozícióról, noha a levelezésükben Auroraként hivatkoztak rá. Pállik Béla festői tehetsége a kvadriga megformálásán mérhető le, amelyhez – a *Budapesti Hírlap* közölte levél szerint – több lótanulmányt is készített.<sup>47</sup>

Az *Aurora*, amely a festő egyik legtöbbet másolt, átdolgozott, felhasznált kompozíciója volt, a londoni South Kensington Museum tulajdonába 1869-ben, három, különböző időszakban készült metszetváltozatban is bekerült.<sup>48</sup> Angliában nagy számban terjedtek a népszerű műalkotások sokszorosított vagy manuális másolatai, ugyanis nem csupán a művészek okulására szánták őket. (5. kép) Elterjedésüket és felvevőpiacukat az a 18. században megjelent diskurzus is ösztönözte, amelyet kiadott munkáiban Jonathan Richardson (1667–1745) festőművész kezdeményezett.<sup>49</sup> Véleménye

szerint a „gentleman”-ek számára is rendkívül hasznos a műrecek másolása, ugyanis a koncentráció, az elmélyült munka elősegíti a nagy mesterek műveinek megértését, később pedig azt, hogy a *connoisseur* morális, etikai és vallási kérdésekben is építhessen e tudásra. A művészetekben való gyakorlati jártasságot Richardson az alpműveltség részének tekintette.<sup>50</sup> A másolás a hölgyek körében is elterjedt gyakorlat volt; a számukra sokáig elérhetetlen professzionális képzés híján a család birtokában lévő, vagy metszetekről ismert műalkotások másolatai így szaporodtak el, és kerültek a szalonok és a privát szobák falára dekorációként.<sup>51</sup> Az erre alkalmas helyiség is egyre gyakrabban tűnt fel az angol építészeti térszervezésben: az ún. *drawing room*, amely a magyar szakirodalomba nem szó szerinti fordításban, hanem inkább „fogadószobaként” került át.<sup>52</sup> A *drawing room* részletes leírását találjuk Robert Kerr (1823–1904) *The gentleman's house; how to plan english residences, from the parsonage to the place* címmel 1864-ben megjelent könyvében. A szerző megjegyzi, hogy sok esetben a *drawing room* egyben a zeneszoba, a képtár vagy a könyvtár funkcióit is betölti.<sup>53</sup>

Angliából is ismert olyan mennyezetrkép, amely ugyancsak Guido Reni *Aurora* freskóját imitálja. A Londonhoz közeli Hertfordshire-ben a 19. század elején épült Ashridge House 1855–1863 között felújított „rajzolószobájának” dekorációját a maga is gyakorló művész, művészetpártoló és a művészi hízmés történetének tanulmányozója, Lady Marian Alford (1817–1888) számára Matthew Digby Wyatt (1820–1877) építész és művészet-történész tervezte meg, mennyezetére pedig ennek a kompozíciónak a másolata került.<sup>54</sup> Itt jegyzendő meg, hogy a várpalotai kastély könyvtárszobájának funkciója reprezentatív, de egyben visszavonulásra is alkalmas helyiség volt, tehát nemcsak a díszítésben mutat ha-

44 Waldstein János levelei a várpalotai megbízással kapcsolatban: London, [1870] április 21, Palota, 1871. április 4; Trebitsch, 1871. június 22; MNG Adattár, 13962/60/7; 13962/60/20.

45 *Ismeretlen Munkácsy-festmények* 1898. (ld. 18. j.)

46 20. század eleji képeslapokon és Ybl-tervein látszik. Mai állapotában a ballusztrádok már nem láthatók, megsérültek a második világháború idején. Archív fénykép a várpalotai kastélyról: Forster Központ Fotótár, ltsz. 147.842ND; Ybl Miklós átalakítási tervei: Ybl Miklós tervei Budapest Fővárosi Levéltár, Tervrajzok, XV.17.f.331.b – 136/1–5.

47 *Ismeretlen Munkácsy-festmények* 1898. (ld. 18. j.)

48 Giovanni Battista Pasqualini, Guido Reni után: *Aurora*, 17. sz. eleje, ltsz. DYCE.1404; Francesco Pozzi Guido Reni után: *Aurora*, 18. sz. vége, ltsz. DYCE.1724; Johannes Jakob Frey Guido Reni után: *Aurora*, 19. sz. közepe, ltsz. DYCE.1570.

49 Jonathan RICHARDSON a műalkotások másolásának hasznáról először *An Essay on the Theory of Painting* címmel, 1715-ben, majd *Second*

*Discourse on the Science of a Connoisseur* címmel 1719-ben megjelent műveiben foglalkozik.

50 Bärbel KÜSTER: Copies on the Market in Eighteenth-Century Britain. In: *Marketing Art in the British Isles, 1700 to the Present: A cultural history*. Ed. by Charlotte GOULD–Sophie MESPLÈDE. London, Ashgate Publishing, 2012. 179–195.

51 Copyist. In: *Dictionary of woman artist*, I. Ed. by Delia GAZE. London–Chicago, Taylor & Francis, 1997. 55–61.

52 SISA József: *Kastélyépítész és kastélykultúra Magyarországon a historizmus korában*. Akadémiai doktori értekezés. Budapest, MTA, 2004. 82.

53 Robert KERR: *The gentleman's house; how to plan english residences, from the parsonage to the place*. London, John Murray Albemarle Street, 1864. 113.

54 Nicholas PEVSNER: *The Buildings of England: Hertfordshire*. London, Penguin Books, 1953. 282.



6. Legyező Guido Reni „Aurora és a Hórák a Nap szekérével” kompozíciójával, 1740–1780 körül  
London, Victoria and Albert Museum

sonlóságot Lady Alford *drawing room*jával. A brit analógia nem csupán a véletlen műve lehetett. Waldstein János 1862-ben a londoni világkiállításra látogatott,<sup>55</sup> így nem elképzelhetetlen, hogy a befejezéshez közel járó kastélymunkálatokat is megtekintette. Wyatt-et, aki a Cambridge-i Egyetem professzora és a South Kensington Museum műbírálója, szakértője volt, Pulszky Ferenc révén személyesen is ismerhette.<sup>56</sup>

Wyatt az 1851-es londoni világkiállítás titkaraként működött, s még ugyanabban az évben kiadta *The Industrial Arts of the Nineteenth Century* című, a világkiállítás kiemelkedő darabjainak illusztrációival gazdagított könyvét. Érdeklődése a díszítőművészetben nem csupán az ornamentikára terjedt ki, a művészet remekeit

– mint Lady Alford otthonában a Guido Reni kompozíciót is – díszítőelemként alkalmazta. 1870-ben a South Kensington Museumban brit és nemzetközi magángyűjteményekből válogatott legyezőket állítottak ki, a Department of Science and Art for the Art Instruction of Women kezdeményezésére. A különböző korszakokban és országokban készült legyezők kiállításával e művészeti ág és a festészet fejlődését kívánták – főként női – művészek számára bemutatni. A kiállítás szervezésében közreműködött többek között Lady Marian Alford is, és kiállítóként Matthew Digby Wyatt és felesége, akik jelentős legyezőgyűjteménnyel rendelkeztek.<sup>57</sup> A kiállításról a magyar sajtó is beszámolt,<sup>58</sup> és Waldstein János egyik, Pállikhoz írt levelében is megemlíti, hogy

55 Waldstein János naplója 1862. (ld. 7. j.) Inv. 3031.

56 Pulszky és Wyatt ismeretségét említi: PAPP Júlia: „Pulszky Ferenc ajándoka”. John Brampton Philpot elefántcsont faragványok másolatairól készített fényképsorozata a Magyar Nemzeti Múzeumban. In: *John Brampton Philpot fényképsorozata elefántcsont faragványok másolatairól – John Brampton Philpot’s photographs of fictile ivory*. Szerk. PAPP Júlia–Benedetta CHIESI. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2016, 84–92.

57 Wyatt saját készítésű legyezőjét is kölcsönözte a tárlatra, amely

lyet felesége számára készített: *Triumph of Love*, 1869. *Catalogue of the Loan Exhibition of Fans*, 1870. With illustrations. London, Chapman & Hall, 1870. 12. Ugyanekkor került a múzeum tulajdonába a kiállításon még nem szereplő 18. századi legyező, amely Guido Reni-kompozíció alapján készült: *Aurora és a Hórák a Nap szekérével* (Guido Reni kompozíciója után) 1740–1780 k., Victoria and Albert Museum, Inv. 65-1870.

58 L. P.: A legyezőkiállítás. *Fővárosi Lapok*, 7. 1870. 250. sz. (november 11.) 1114.

a kiállított legyezők művészi kivitelezése lenyűgözte őt.<sup>59</sup> (6. kép)

Londoni útjain érdeklődéssel figyelte a South Kensington Museum kiállításait és az ott kibontakozó gyűjtési irányt, és az 1864-ben megalapított bécsi Mű- és Iparmúzeum (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, egyszerűbb nevén Österreichisches Museum) számára is több adományt tett.<sup>60</sup> Waldstein számára az *Aurora* freskó a kastély könyvtárszobájában nem egy remekmű eredetiséget nélkülöző másolatát jelentette, hanem – ahogy Digby Wyatt számára is – egy, a korábbi művészeti korszakok tanulmányozása során kiválasztott *motívumot*.

### A másolatok megjelenése közgyűjteményekben

A gróf utazásai során szerzett tapasztalatait a köz javára tudta fordítani, miután 1871-től a Pauler Tivadar (1816–1886) vallás- és közoktatásügyi miniszter által életre hívott Országos Képzőművészeti Tanács első elnöke lett.<sup>61</sup> A tanács feladata volt a közgyűjtemények, a képzőművészeti oktatás, művészeti pályázatok elbírálása, illetve a miniszter számára „mindazon ügyekben, melyekben a nevezett miniszter művészeti szakvéleményre szorul, véleményesen nyilatkozni, s a nevezett miniszternek a képzőművészetek terén tettel és tanácscsal segédkeztet nyújtani”.<sup>62</sup> A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, a Képzőművészeti Tanács javaslatára,<sup>63</sup> az 1870-es évektől utazási és másolási ösztöndíjjal támogatta a művészeket, akik külföldi remekműveket másoltak állami megrendelésre. Az 1872-ben Paulert felváltó Trefort Ágoston (1817–1888) is élénk figyelmet fordított a művészeti in-

tézmények fejlesztésére, mind az oktatás, mind a múzeumügy terén. Az utazási támogatások anyagi keretét is kibővítette, és hivatali működése alatt merült fel egy másolatmúzeum felállításának gondolata is, amely külföldi mintára valósult volna meg.<sup>64</sup>

Az 1866-ban, száműzetéséből hazatérő Pulszky Ferenc három évvel később már a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója, 1871-től pedig a Képzőművészeti Tanács alelnöke lett. A múzeumi kiállítások átalakításáról Pulszky már 1852-ben, épp Londonban megtartott előadásában is kifejtette, hogy a hangsúlyt nem a tárgyak (eredeti tárgyak) szimpla bemutatására kell helyezni, hanem a közművelődés előmozdítását segítve az emberiség történetét, művészi fantáziáját (művészetének történetét) kell bemutatni, s e célra klasszikus műalkotások másolatait kell megszerezni. 1875-ben megjelent *A múzeumokról* című írásában évekkel később megfogalmazta: „Nagyhatalmasságok fővárosai, vagy azon nemzetekéi, melyek nagyhatalmi állásra igényt tartanak, világpolgári irányt követnek gyűjteményeikben; [...] Múzeumaik az emberi műveltség minden ágaira kiterjednek, a művészetnek, legszélesebb értelemben véve, képviselői s raktárai, melyekben mindenki általános átnézetet nyerhet az emberi nem összes művelődésének minden fasisairól az egész földtekén.”<sup>65</sup> Az egyetemes művészet híres kincseinek magyar közegben való megjelentetése az ő felfogásában is kíváncsatos koncepció volt.<sup>66</sup>

Waldstein is a Pulszky által kijelölt úton haladt. Segítette a múzeumi gyűjtemény nemzeteket és korszakokat átfogó programját: adományozott műtárgyai az ókortól a 19. századig terjedtek. 1869-ben, egyiptomi utazásáról hazatérve például egy rendkívül értékes sztélével gazdagította a múzeumot,<sup>67</sup> 1871-es londoni útja során pedig, miközben közreműködött a Magyar Nemzeti Múzeum számára görög szobormásolatok

59 Waldstein János levele Pállik Bélához, London [1870.] április 21. MNG Adattár, ltsz. 13962/60/7.

60 Többek között egy kézzel festett kínai teáskészletet, amelyet hosszabban méltat ismeretlen szerző. *Das Vaterland*, 8. 1867. Nr. 70. (März. 12) 3. illetve Don Juan d'Austria Messinában, a Piazza Lepanton lévő Andrea Calamech (1524–1589) által készített bronzszobrának másolatát. *Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. Wien, 1876. 133.

61 *Budapesti Közlöny*, 5. 1871. 97. sz. [1.] SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: Magyar művészet az 1873-as bécsi világkiállításon. *Tanulmányok Budapest múltjából*, 27. 1998. 127–146. 12. jegyzet.

62 Az Országos Képzőművészeti Tanács alapszabályai. *Budapesti Közlöny*, 5. 1871. 61. sz. [1.]

63 Révész Emese: A művészi másolat helye és szerepe a századforduló magyar művészetében. In: *Eredeti másolat* 2004. (ld. 24. j.) 30.

64 Uo.

65 PULSZKY Ferenc: *A múzeumokról*. In: LÁBÁN Antal (szerk.): *Pulszky Ferenc kisebb dolgozatai*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1914. 219.

66 A témáról bővebben lásd SINKÓ Katalin: Ékítményes rajz és festés. In: *A mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Kiállítási katalógus. Szerk. BLASKÓÉ MAJKÓ Katalin–SZŐKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002; SZENTESI 2006 (ld. 1. j.); BOGNÁR Zsófia–RÓZSAVÖLGYI Andrea: Adalékok a Szépművészeti Múzeum középkori és reneszánsz gipszmásolat-gyűjteményének történetéhez: kezdetek, kialakulás, koncepciók. *Ars Hungarica*, 42. 2016. 2. sz. 111–125.

67 Noferhaut sztéléje, a 18. dinasztia idejéből. Szépművészeti Múzeum, Egyiptomi Gyűjtemény, ltsz. 51.2143. Az adományozásról: *Archeológiai Értesítő*, 2. 1870. 15. sz. 316.

megrendelésében, megszerezte Joseph Daniel Böhm portrébűsztjét.<sup>68</sup> Pulszky és Waldstein munkálkodásuk során gyakran kerültek kapcsolatba a South Kensington Museummal, amelynek első igazgatóját, Henry Cole-t (1808–1882) mindketten személyesen ismerték.<sup>69</sup>

Az 1860–1870-es években hazánkban kibontakozó új múzeumideál és művészoktatás mind az alkotók, mind a befogadó közönség kiművelésében látta a művészet alapvető feladatát. Ennek a folyamatnak szerves része volt a másolás gyakorlása, amely nem csupán az akadémiai művészképzésben játszott fontos szerepet, hanem a múzeumok gyűjtési programjába is épp ekkortájt került be. Waldstein várpalotai könyvtárszobája e felfogás és a korszak belsőépítészeti divatjának keveredéséből létrejött tipikus példája.<sup>70</sup> Egy remekmű

másolatával díszített szobát a korabeli sajtó nem méltathatott volna pozitívan két alkalommal is (befejezésekor, 1871-ben és évekkel később, 1898-ban Munkácsy művének tulajdonítva) e tevékenység ekkoriban aktualizálódó programja nélkül.

*Boncz Hajnalka*

*művészettörténész*

*Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Doktori*

*Program, PhD-hallgató*

*boncz.hajnalka@gmail.com*

68 A bűsztről: Waldstein János levele Pulszky Ferencnek. Bécs, 1871. május 26. OSZK, Kézirattár, Levelestár VIII/1133. Ma a Magyar Nemzeti Galériában található: Joseph Edgar Böhm: *Joseph Daniel Böhm mellszobra*, 1871. MNG, Szobor Osztály, ltsz. 81.10–N.

69 Henry Cole-lal folytatott megbeszélését említi Waldstein János Pulszky Ferencnek írt levelében: Waldstein János levele Pulszky Ferencnek. Bécs, 1871. május 26. OSZK, Kézirattár, Levelestár VIII/1133.

70 A helyiség kialakításakor a reneszánsz palotaépítészetéhez, az oldal-falakat díszítő családi portrék pannószerűen a falra helyezett megoldása a rokokó, a mennyezetkép látszatarchitektúrája pedig a barokk művészetből merített. A korszak belsőépítészetéről: Joachim PETSCH: *Eigenheim und gute Stube. Zur Geschichte des bürgerlichen Wohnens – Städtebau – Architektur – Einrichtungsstile*. Köln, DuMont, 1989, 82.



## More than a copy?

*The ceiling fresco of János Waldstein's castle at Várpalota*

The art patronage of count János Waldstein (1809–1876) has not been studied in depth so far. In scholarly literature he is referred as a friend and protégé of István Széchenyi. However, a research on the written sources revealed that he had played an important role in the enlargement of the collections of Hungarian museums from the 1850s and as a director of the Hungarian Fine Arts Committee established in 1871, he had been active on the fine arts scene and had an active role in founding new institutions as well.

While carrying out these activities he has collaborated with such important intellectuals of the period as Rudolf Eitelberg, Ferenc Pulszky, Flóris Rómer and Arnold Ipolyi. Waldstein's relationships with these latter personalities can be reconstructed with the help of some letters and his own diary kept in the Moravian Land Archives of Brno (Moravský zemský archiv v Brně).

The main topic of the present study is the ceiling painting ordered from the young painter, Béla Pállik for the library of Wald-

stein's castle in Várpalota. This wall-painting is a somewhat reduced copy of Guido Reni's famous Aurora fresco decorating the Casino near the Pallavicini-Rospigliosi Palace in Rome. The analogies for making copies of the fresco can be found in England, enabling us to explore Waldstein's connections there, especially with people working at the Museum of South Kensington in London. The practice and appraisal of making copies at the beginning of the 19th century and at the time of the completion of the painting in Várpalota is connected to the program of creating new museum collections and to the emerging interest in education as well.

*Hajnalka Boncz*

*art historian*

*postgraduate student of the Art History Doctoral Programme of the Eötvös Loránd University of Sciences*

*boncz.hajnalka@gmail.com*

### TÁRGYSZAVAK

falképfestészet, Waldstein János gróf, Pállik Béla, Várpalota, Guido Reni-másolat, South Kensington Museum, másolattámla, gyűjteménytörténet

### KEYWORDS

wall-painting, Count János Waldstein, Béla Pállik, Várpalota, copies after Guido Reni, South Kensington Museum, Museum of Copies, history of art collections

## Corvina Augusta. Die Handschriften des Königs Matthias Corvinus in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

(Ex Bibliotheca Corviniana 2, Supplementum Corvinianum 3.) Hg. von Edina Zsupán unter Mitarbeit von Christian Heitzmann. Budapest, Bibliotheca Nationalis Hungariae, 2014. 319 p.

A szétszóródott Corvina könyvtár egykori állományának rekonstrukciója, a fennmaradt „hiteles corvinák” összeírása a Corvina-kutatás kezdeteinek legfőbb törekvése volt, amelynek betetőzését, bizonyos értelemben végpontját Csapodi Csaba 1973-ban publikált repertóriumja jelenti.<sup>1</sup> Csapodi nagy összefoglaló műve egyfelől hasznos és megkerülhetetlen kutatási segéd-eszköz, az egyes kódexek, illetve a Corvina könyvtár különböző aspektusainak további vizsgálatára, újragondolására serkentő adatbázis. Másfelől olyan kánont alkotott, amely bár az elmúlt több mint negyven év kutatási eredményeinek fényében egyre inkább megérett a revízióra, mint műfaj megismételhetetlennek, folytathatatlanak tűnik.<sup>2</sup> Ennek a paradox helyzetnek a feloldását ígéri a 2008-ban indult *Supplementum Corvinianum* sorozat *Ex Bibliotheca Corviniana* alsorozata, amelynek első kötete a müncheni Bayerische Staatsbibliothek, második kötete a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek corvináit dolgozza fel.<sup>3</sup> A corvináknak egy kisebb, a mai őrzési helyük alapján kijelölt csoportjára fókuszáló kötetek egyrészt megteremtik a lehetőségét a „mélyfűrészeknek”, az egyes kódexek beható vizsgálatának, másrészt a jövőben remélhetőleg folyamatosan bővülő sorozat részeként összefoglaló igénnyel is fellépnek.<sup>4</sup>

Mind a müncheni, mind a wolfenbütteli könyvtár corvina-anyagának feldolgozása a helyi szakemberek és a hazai Corvina-ku-

tatók szoros együttműködésében, illetve alapos helyszíni kutatás eredményeként valósult meg. Ennek gyümölcse a sorozat két fontos, ha nem legfőbb erénye: az eredeti kéziratok alapos vizsgálatára támaszkodó, részletes és pontos leírások, valamint az utóbbi időben egyre hangsúlyosabbá váló gyűjtéstörténeti szempontú megközelítés, amely a Corvina könyvtár utóéletével, az egyes kódexek provenienciájának rekonstruálásával és a későbbi bibliofilek Corvina-recepciójával foglalkozik. Már ez a két szempont is világossá teszi, hogy miért éppen a müncheni és a wolfenbütteli corvinákat tárgyaló kötetek indítják a sorozatot. Provenienciájukat tekintve mindkét esetben viszonylag homogén együttesről van szó.<sup>5</sup> A hat latin nyelvű müncheni kódex részben bizonyíthatóan, részben valószínűsíthetően a Fugger-könyvtár részeként került be V. Albert bajor herceg (1528–1579) gyűjteményébe 1571-ben.<sup>6</sup> Hasonlóképp mind a nyolc wolfenbütteli corvina megszerzése, akárcsak a kérdéses státuszú Regiomontanus-kódexé, egyetlen bibliofil uralkodóhoz, II. Ágost braunschweig-wolfenbütteli herceghez (1579–1666) köthető.<sup>7</sup> Mind a müncheni, mind a wolfenbütteli könyvtár corvina-gyűjteménye közepes nagyságú: nyolc, illetve a Herzog August Bibliothekben a Regiomontanus-kötettel együtt kilenc kódexről van szó. Ez a nagyságrend lehetővé tette, hogy a hattagú magyar kutatócsoport (Ekler Péter, Madas Edit, Mikó Árpád, Monok István, Németh András és Zsupán

1 Csaba CSAPODI: *The Corvinian Library. History and Stock*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

2 Mikó Árpád: A Corvina-könyvtár története. In: *Uralkodók és corvinák. Az Országos Széchényi Könyvtár jubileumi kiállítása alapításának 200. évfordulójára*. Kiállítási katalógus. Szerk. KARSAY Orsolya. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2002. 134.

3 *Ex Bibliotheca Corviniana. Die acht Münchener Handschriften aus dem Besitz von König Matthias Corvinus*. Hg. von Claudia FABIAN–Edina ZSUPÁN. (Ex Bibliotheca Corviniana 1, Supplementum Corvinianum 1.) Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2008. A másik, a Corvina-könyvtárhoz kapcsolódó tanulmányokat tartalmazó alsorozat, a *De Bibliotheca Corviniana* eddig megjelent kötete: *Matthias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'état moderne*. Publié par Jean-François MAILLARD–István MONOK–Donatella COPPINI. (De Bibliotheca Corviniana 1, Supplementum Corvinianum, 2.) Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009.

4 A sorozatról és a koncepcióról bővebben lásd Monok István: Az Országos Széchényi Könyvtár Corvina-programja. *Magyar Könyvszemle*, 124. 2008. 330–333; Zsupán Edina: A wolfenbütteli corvinák kutatásáról. *Magyar Könyvszemle*, 124. 2008. 333–335 [a továbbiakban: Zsupán 2008a].

5 Zsupán 2008a. (ld. 4. j.) 335.

6 Edina ZSUPÁN: Die Bibliotheca Corviniana im Kleinen. Beschreibung der lateinischen Corvinen der Bayerischen Staatsbibliothek. In: *Ex Bibliotheca Corviniana*. (ld. 3. j.) 74–76 [a továbbiakban: Zsupán 2008b].

7 A következő nyolc corvinát őrzi a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek: *Psalterium* (Buda és Firenze?, 1476–1481), Cod. Guelf. 39 Aug. 4°; Marsilius Ficinus: *Epistolarum ad amicos libri III–IV* (Firenze, 1481–1482), Cod. Guelf. 12 Aug. 4°; Synesius Platonius Cyreneus: *Liber de vaticinio somniorum, a Marsilio Ficino traductus*, Marsilius Ficinus: *Epistolarum ad amicos libri III–IV* (Firenze, 1484/85 és 1489), Cod. Guelf. 2 Aug. 4°; Marsilius Ficinus: *Epistolarum ad amicos libri VIII* (Firenze, 1488), Cod. Guelf. 73 Aug. 2°; Priscianus Lydius: *In Theophrastum interpretatio de sensu et phantasia, traducta et exposita a Marsilio Ficino* (Firenze, 1489), Cod. Guelf. 10 Aug. 4°; Bartholomaeus Fontius: *Opera varia* (Firenze, 1488–1489), Cod. Guelf. 43 Aug. 2°; Johannes Tolhopff: *Stellarium* (Buda, 1480–1481), Cod. Guelf. 84.1 Aug. 2°; Alexander Corsetius: *De Matthiae Corvini Hungariae regis laudibus bellicis carmen* (Róma, 1487–1488), Cod. Guelf. 85.1.1 Aug. 2°. A kilencedik kódex, amelynek corvina-státusza kérdéses: Regiomontanus: *Tabulae directionum* (Magyarország [Buda?], 1470 k. és Nürnberg, 1510 k.), Cod. Guelf. 69.9 Aug. 2°. Valamennyi kódex elérhető digitálisan a könyvtár honlapján: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Handschriften-datenbank, PURL: <<http://diglib.hab.de/?db=mss>>



1. *Psalterium*, 1476–1481  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 39. Aug. 4°, fol. 14r (© HAB)

Edina) mindössze egy egyhetes tanulmányút alatt felmérje a wolfenbütteli corvina-állományt.<sup>8</sup>

A wolfenbütteli anyaggal foglalkozó kötet mintegy felét teszi ki a katalógusszerű leírások, a kötet másik felét az egyes kódexek vagy kódexcsoportok készítésének körülményeivel, illetve későbbi történetükkel foglalkozó tanulmányok adják. A kötet két része kölcsönösen támogatja egymást. Egyfelől a szabatos katalógusrészben rögzített megfigyelések szilárd

alakként, megbízható nyersanyagként szolgálnak a tanulmányokhoz, másfelől a kódexleírások beépítik a tanulmányok bizonyos következtetéseit is.

A katalógusrészben Zsupán Edina leírásai szakszerű, precíz és minden részletre kiterjedő információval szolgálnak a kódexek valamennyi aspektusáról. Tartalmuk meghatározásánál külön hangsúlyt fektet az ajánlásokra, amelyekből világosan kiderül, hogy a kortárs humanisták (Marsilio Ficino, Bartolomeo Fonzio, Johannes Tolhopff és Alessandro Cortesi) munkáit tartalmazó kódexek mind Mátyásnak szóló dedikációval, ajándékként kerültek a Corvina könyvtárba. Cortesi és Tolhopff műve Mátyás számára íródott, Fonzio saját műveinek gyűjteményes kötetét kifejezetten a magyar király számára állította össze. Zsupán – és a Ficino-kódexekről írt tanulmányában Valery Rees – a nyomtatásban megjelent szövegvariánsoktól való eltéréseken keresztül arra is felhívja a figyelmet, hogy Ficino a leveleit tartalmazó köteteket hogyan szabta tudatosan a magyarországi célközönséghez.

A szövegek főliószáma mellett Zsupán gondosan jelzi az üresen hagyott oldalakat is. Ennek fontosságát mutatja, hogy Valery Rees a Cod. Guelf. 2 Aug. 4° jelzetű Ficino-kódex készítésének rekonstruálása során a Synesius-fordítás és Ficino leveleinek III. és IV. könyve közötti üresen hagyott oldalakat (fol. 26r–30r) is érvként használja fel amellett, hogy a leveleket tartalmazó rész elé később illesztették az ajánlást és a Synesius-fordítást.

Lényegesek Zsupán megfigyelései a pergamen minőségéről is, hiszen erről még a legjobb felbontású digitális felvétel alapján sem lehet ítéletet mondani, csak az eredetit kézbe véve. A hordozó minőségét Zsupán be is emeli szempontként a *Beatrix Psalterium* készítési helyének meghatározásakor a kódex genezisééről írt tanulmányában. Némi következetlenséget mutat azonban, hogy míg a tanulmány a zoltároskönyvek az itáliai készítésű kódexeknél megszokotthoz képest durvább, vastagabb pergamenjét a budai másolás melletti lehetséges érvként hozza fel, addig a *Psalterium* leírása vékony, kitűnő pergament („feines Pergament”) említ. Nem kevésbé fontosak a paleográfiai vizsgálatok eredményei. Zsupán Edina nemcsak a főszövegek írásképét jellemzi, és a korábbi szakirodalomban már azonosított scriptorait nevezi meg, hanem kísérletet tesz a korrektúrákat, kiegészítéseket és jegyzeteket készítő kezek elkülönítésére, datálására, esetleges meghatározására is. A legtöbb kódex jegyzeteiben sikerrel azonosítja Ágost herceg kezét, újabb adalékot nyújtva ezzel a könyvtárát aktívan használó, gondozó, bibliofil uralkodó képéhez.

Az illumináció jellemzésekor Zsupán rögzíti a legfrissebb attribúciókat, végleg helyretéve így a magyar szakirodalomban

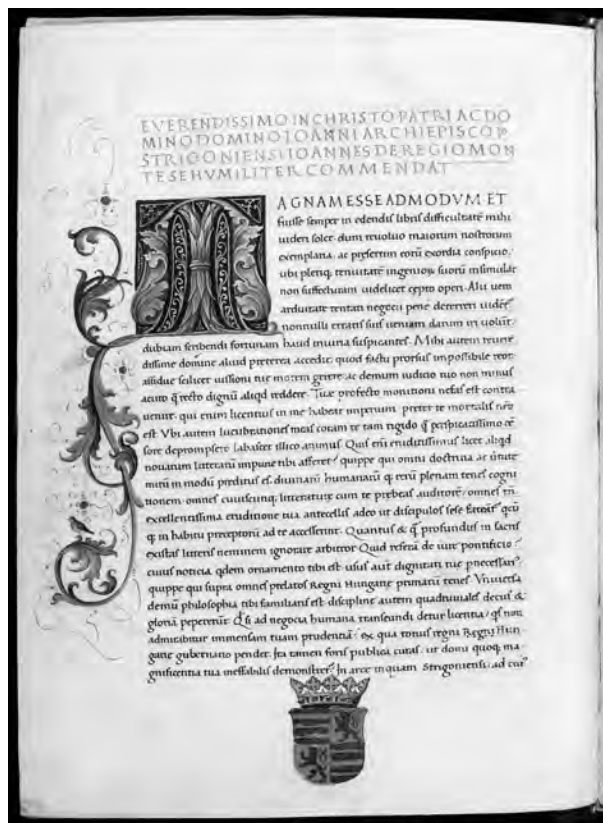
8 ZSUPÁN 2008a. (ld. 4. j.) 335. Wolfenbütteli kutatásaira támaszkodik, és a kódexcsoportnak a kötetben általa tárgyalt aspektusait (a kódexek leírásai mellett elsősorban a *Beatrix Psalterium* készítését és a corvináknak Ágost herceg reprezentációjában betöltött szerepét)

vizsgálja Zsupán Edina még nagyobb részletességgel 2016-ban megvédett doktori dolgozatában is: ZSUPÁN Edina: *A wolfenbütteli corvinacsoport*. Doktori disszertáció. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2016.

sokáig Francesco del Chericónak tulajdonított, de Annarosa Garzelli kutatásainak köszönhetően már jó ideje Francesco Rosselli oeuvre-jébe sorolt *Beatrix Psalterium* és a két Ficino-kódex (Cod. Guelf. 12 Aug. 4<sup>o</sup>, Cod. Guelf. 73 Aug. 2<sup>o</sup>) címlapjának szerzőségét.<sup>9</sup> (1. és 5. kép) A gazdagon díszített frontispíciumokon túl részletes leírást ad a kódexek másodlagos díszítéséről is, amelyek fölött a művészettörténészek korábban gyakran átsiklottak. Az ezek kapcsán tett megfigyelések elsősorban ismét a *Beatrix Psalterium* készítési helyének meghatározásánál hasznosultak.

A kötések szempontjából kiemelkedő jelentőségű a wolfenbütteli együttes. Egyrészt valamennyi kódexnek fennmaradt az eredeti kötése, másrészt kiugróan magas köztük a bársony- vagy selyemkötések száma, amelyekből sérülékenyséjük miatt az egész corvina-anyagban viszonylag kevés őrződött meg: a százötvenhét, Mátyás idején a könyvtárba került kódex közül ötvenhatnak van még ma is meg a király halála előtt elkészült bőrkötése, míg mindössze tizenötnek maradt meg a selyem- vagy bársonykötése, és ebből hét (hat vörös és egy zöld színű) Wolfenbüttelben található.<sup>10</sup> Zsupán Edina vonzó magyarázatot kínál a wolfenbütteli kötések egységességére: eszerint az uralkodói bíborra utaló vörös színű kötés összefüggésbe hozható azzal, hogy mind a hét kódex Mátyásnak szóló ajándék volt. Fontos lenne ebben a kontextusban tudni, hogy Budán vagy még Itáliában kötötték-e be ezeket a kódexeket, azonban egyedül Ficino leveleinek (Cod. Guelf. 12 Aug. 4<sup>o</sup>) zöld bársonykötését lokalizálja a leírás egyértelműen Firenzébe.<sup>11</sup> A Budán illuminált Tolhopff-corvina esetében az olvasó feltételezheti, hogy kötése is itt készült. A többi selyem- vagy bársonykötésnél a katalógustételek, bár többször felhívják a figyelmet itáliai típusú csatok nyomaira (Cod. Guelf. 2 Aug. 4<sup>o</sup>, Cod. Guelf. 10. Aug. 4<sup>o</sup>, Cod. Guelf. 73 Aug. 2<sup>o</sup>), lokalizálásukkal kapcsolatban végső soron bizonytalanságban hagynak.

A kódexek provenienciájának ismertetése a Corvina könyvtárba való bekerülésük körülményeire fektet hangsúlyt, a Budáról a wolfenbütteli könyvtárig vezető úttal kapcsolatban csak a konkrétumokat közli, a hipotézisek megfogalmazását meghagyja Christian Heitzmann bevezető tanulmányának. A leírásokat rövid bibliográfia zárja, felsorolva a legfontosabb katalógusok vonatkozó tételeit. A kódexek teljes irodalmának



2. **Johannes Regiomontanus:** *Tabulae directionum*, írás: 1470 körül, illumináció: 1510 körül  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 69.9 Aug. 2<sup>o</sup>, fol. 1v (© HAB)

közlését várni itt kétségkívül telhetetlenség lett volna, bár a fontosabb tanulmányok összegyűjtése nagy hasznára lett volna a további kutatásnak.

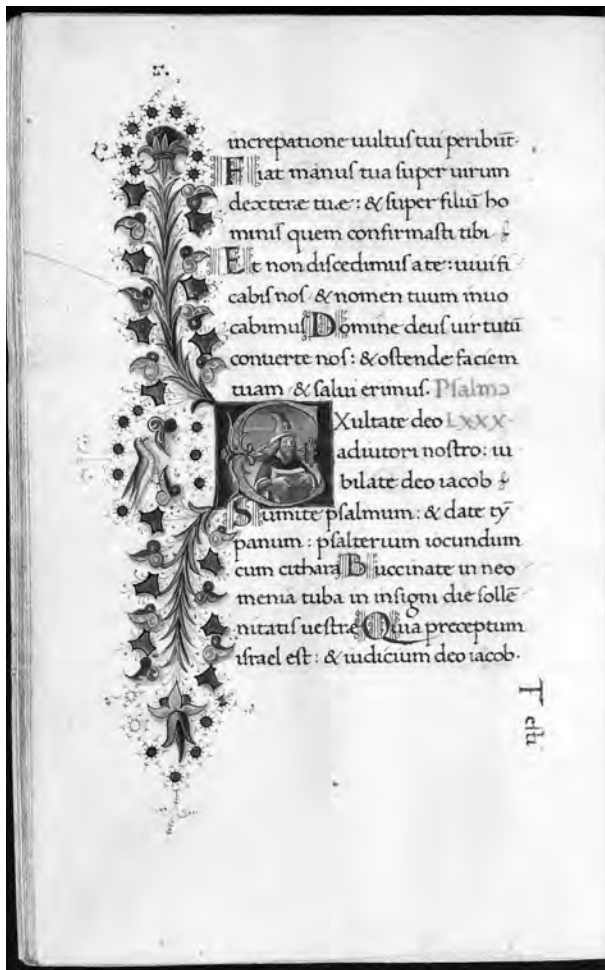
A Regiomontanus-kötet jócskán kibővített leírása tulajdonképp átvétel a katalógusrészből a tanulmányokhoz. (2. kép)

9 Annarosa GARZELLI: *Le immagini, gli autori, i destinatari*. In: *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*. A cura di Annarosa GARZELLI. (Inventari e Cataloghi Toscani, 18.) Scandicci (Firenze), Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia Editrice, 1985. I. 173-188. A magyar szakmai diskurzusba Pócs Dániel emelte be Garzelli eredményeit, lásd Pócs Dániel: Urbino, Firenze, Buda – minták és párhuzamok a királyi könyvtár fejlődésében. In: *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban, 1458-1490*. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter et al. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 148.

10 Madas Edit táblázata alapján, lásd Edit MADAS: *La Bibliotheca Corviniana et les corvina «authentiques»*. In: *Matthias Corvin (Id. 3. j.)* 48-66. Az ötvenhat eredeti bőrkötéses kódex közül negyvenötnek

van Budán készült corvina-kötése, a többi tizenegy kódex Itáliában készült, és már bekötve kerülhetett a Corvina könyvtárba. További két kódex kötését „budai reneszánsz bőrkötésként” határozza meg Madas Edit. A tizenöt selyem- vagy bársonykötésű kódexen kívül még három példányon maradt nyoma selyem- vagy bársonykötésnek, és tizenegy kódex színes virágindákkal festett metszése utal arra, hogy egykor szintén selyembe vagy bársonyba voltak kötve; lásd ROZSONDAI Marianne: *A Corvin Mátyás számára készített aranyozott bőrkötésekről*. In: *A holló jegyében. Fejezetek a corvinák történetéből*. Szerk. MONOK István. Budapest, Corvina-Országos Széchényi Könyvtár, 2002. 193.

11 A *Beatrix Psalterium* bőrkötése esetében a vonatkozó tanulmányhoz irányít további információért.



3. *Psalterium*, 1476–1481  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 39. Aug. 4<sup>o</sup>,  
fol. 116v (© HAB)

A kódexszel kapcsolatos fő kérdés, hogy mennyire tekinthető autentikus corvinának. Se a wolfenbütteli könyvtári katalógusok, se a 19. századi magyar kutatók corvina-jegyzékei nem tartják számon, még a tizenhárom wolfenbütteli corvinával számoló kibővített listák sem említik.<sup>12</sup> Hoffmann Edith volt

az, aki elsőként Mátyás könyvtárába sorolta, Vitéz János kézírását fedezve fel az emendációban.<sup>13</sup> Őt követve aztán a magyar kutatás következetesen a corvinák között tartotta számon.<sup>14</sup> Regina Cermann a katalógusrész struktúráját követve a szövegagyomány, az íráskép, a díszítés és a kötés gondos vizsgálatán keresztül kísérli meg rekonstruálni a kódex készítésének körülményeit és provenienciáját. Cermann legfőbb eredménye, hogy az egyik jegyzetelő kéz azonosításával sikerült a nürnbergi Wilhelm IV. Haller személyében megtalálni a kódex 16. század eleji tulajdonosát. Ez a proveniencia-adat immár kielégítő magyarázattal szolgál a kódex nürnbergi stílusú díszítésére és kötésére, amelyek készítését Cermann végleg elválasztja a szöveg másolásától, és megrendelésüket – beleértve a kódex corvina voltát sugalló címer festését – meggyőzően tulajdonítja Wilhelm Hallernak. Cermann-nak sikerül attribúálni a kódex ornamentális díszítését is, még hozzá a Hallerral kimutathatóan kapcsolatban lévő nürnbergi miniátornak, Jakob Elsnernek. Wilhelm Haller édesapjának magyarországi diplomáciai szolgálatát feltárva Cermann egy lehetséges kapcsolatot is kiépít Mátyás és a nürnbergi patricius könyvtára között, s így elképzelhető, hogy a Regiomontanus-kötet Corvina-származása és az ezt jelző címer befestése a kódexbe megbízható családi hagyományon alapul. Bár a Haller-proveniencia nem nyújt elégséges bizonyítékot ahhoz, hogy hiteles corvinának lehessen tekinteni a wolfenbütteli Regiomontanust, csak fenntartja ennek lehetőségét, Cermann mindenképpen új támpontokat nyújtott ennek a kérdésnek a mérlegeléséhez is.

A kötet második részét alkotó tanulmányok szervesen épülnek a kódexleírásokra, és jól hasznosítják a helyszíni vizsgálatok és kutatások eredményeit. A kódexek eredetiben való tanulmányozásának egyik legfőbb hozadéka a könyvek „kinyitása”, az, hogy az eddig szinte kizárólag a címlapokra fókuszáló művészettörténeti kutatás figyelme most a kódexek belső díszítését, a másodlagos dekorációt is elérte.

Igazán lényeges eredményeket a *Beatrix Psalterium* esetében hozott a belső iniciálék és a másodlagos dekoráció vizsgálata. (3. kép) A *Psalterium* hét belső figurális iniciáléjáról a korábbi szakirodalom alig tesz említést, csak néhány kutató jegyezte meg stílárís eltéréseket a címlaptól, és vetette fel, hogy Magyarországon készültek.<sup>15</sup> Mikó Árpád vetette alá őket először alapos stíluselemzésnek, és kötötte őket konkrét stíluspárhuzam alapján a Budán működő észak-italiai miniátorok te-

12 Edina ZSUPÁN: Die Corvinen in der Repräsentation von Herzog August. In: *Corvina Augusta. Die Handschriften des Königs Matthias Corvinus in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*. (Ex Bibliotheca Corviniana 2, Supplementum Corvinianum 3.) Hg. von Edina ZSUPÁN. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2014. 286.

13 HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofelek*. Budapest, Magyar Bibliophil Társaság, 1929. 61, 103.

14 CSAPODI 1973. (ld. 1. j.) 345, No. 574; MADAS 2009. (ld. 10. j.) 61, No. 112.

15 ANTHONY HOBSON: *Humanists and Bookbinders. Origins and Diffusion*

*of the Humanistic Bookbindings 1459–1559*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. 50; ALBINIA DE LA MARE: New Research on Humanistic Scribes in Florence. In: *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440–1525. Un primo censimento*. A cura di Annarosa GARZELLI. (Inventari e Cataloghi Toscani, 18.) Scandicci (Firenze), Giunta Regionale Toscana–La Nuova Italia Editrice, 1985. I. 462. Mikó Árpád Csontos János publikálatlan jegyzeteire is hivatkozik, lásd Mikó Árpád: Beatrix királyné Psalteriumának helye. Kérdések a Bibliotheca Corvina könyvfestői és könyvkötői körül. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 262, 270, 7. jegyzet.

vékenységéhez.<sup>16</sup> Az iniciálék legközelebbi rokonát ugyanis a *Mátyás Graduale* egyetlen észak-itáliai stílusú miniatúrájában ismerte fel.<sup>17</sup> Mikó a meggyőzően részletezett hasonlóságok ellenére nem tartotta azonosnak a két mestert, talán kvalitásbeli különbségek miatt. Ezek az eltérések azonban viszonylag könnyen magyarázhatók az iniciálék eltérő nagyságával (a *Graduale* miniatúrája impozáns, 15×15 cm-es méretével szemben a zsolttároskönyv iniciáléi mindössze 2×2,5 cm-esek), illetve azzal, hogy a *Psalterium* kezdőbetűinek kvalitását, kivitelezésük gondosságát a kódex belső hierarchiájában nekik szánt alacsonyabb presztízsű szerep is befolyásolhatta. Mindezeket figyelembe véve talán mégis megkockáztatható, hogy ugyanaz a miniátor festette őket. Akárhogy is legyen, Mikónak ezzel a stílusanalógiával nemcsak a *Psalterium* belső iniciáléit, hanem a *Mátyás Graduale* eddig teljesen társtalannak tekintett észak-itáliai stílusú miniatúráját is sikerült lehorgonyoznia a budai produkcióban. A *Psalterium* belső iniciáléinak budai készítését támogatja Zsupán Edina egyik megfigyelése is, miszerint az egy-két soros iniciálék feltűnő hasonlóságot mutatnak a Budán készült *Kálmáncsehi Breviárium* hasonló típusú iniciáléival, tehát ezek is már Budán kerültek a kódexbe. Ezekre a tollrajzos mondatkezdő betűkre az észak-itáliai stílusú iniciálék több helyen is ráfednek (fol. 76v, 116v), tehát azoknál később, és ugyancsak Budán kellett készülniük.

Zsupán Edina okosan építi be ezeket a felfedezéseket a *Beatrix Psalterium* készítésének problémakörével foglalkozó tanulmányába.<sup>18</sup> Kutatóstörténeti áttekintése elsőként ad átfogó képet az egymás munkáival kapcsolatban sokszor nem eléggé tájékozott külföldi és a magyar szakemberek eredményeiről. Az így kialakuló kép kuszaságát jól mutatja, hogy a kódex valamennyi készítési fázisa kapcsán felmerült már mind a firenzei, illetve itáliai, mind a budai lokalizálás lehetősége. Zsupán Edinának az eddigi kutatási eredmények kritikus vizsgálatával és összehangolásával, valamint néhány új vizsgálati szempont beemelésével – a már tárgyalt belső iniciálék és a vastagabb pergamen mellett Lauf Judit segítségével a kalendárium zágrábi gyakorlatot követő sajátosságaira is felhívja a figyelmet – végül sikerül egy logikus forgatókönyvet felvázolnia a zsolttároskönyv genezisééről. Eszerint a magyar udvarból érkező megrendelésre Gundisalvus Hispanus Firenzében másolta a kódexet. Bár Francesco Rosselli épp a kódex feltételezhető készítői ideje környékén tartózkodott Budán,<sup>19</sup> Zsupán – Annarosa Garzelli attribúcióját követve, aki felvetette, hogy Rosselli az ún. Medici Iliász mesterével dolgozott együtt a *Psalteriumon* – a címlap kifestését is Firenzébe lokalizálja.<sup>20</sup> (1. kép) A kódex



4. **Johannes Tolhopff:** *Stellarium*, 1480–1481  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 8.4.1 Aug. 2<sup>o</sup>, fol. 1r (© HAB)

belül teljesen díszítetlenül érkezett Budára, és itt kerültek bele a figurális iniciálék és a kisebb díszes mondatkezdő betűk is. A budai típusú metszés Budára lokalizálja a kódex kötését is, nem zárva ki ezzel Anthony Hobson attribúcióját se, aki Felice Felicianónak (1433–1479 után) attribúálta a filigrándíszes bőrkötést, hiszen a polihisztor humanista 1479-ben Aragóniai János (1456–1485) kíséretében éppen Magyarországra tartott.<sup>21</sup> Ennek az alaposan átgondolt, a kódexből magából nyerhető információkat a fennmaradt történeti forrásokkal egyetlen narratívába foglaló forgatókönyvnek csak egyetlen pontjához fűznék egy rövid megjegyzést. Bár Garzelli kétség-

16 Ezeket a megfigyeléseit Mikó már pár évvel korábban közölte: MIKÓ 2010. (ld. 15. j.) 262–267.

17 *Graduale romanum* (Buda?, 1480-as évek), Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. lat. 424, fol. 7r.

18 Zsupán Edina a *Beatrix Psalterium* kapcsolatos kutatási eredményeit már 2010-ben közölte magyarul: ZSUPÁN Edina: A *Beatrix-psalterium* geneziséhez. *Művészettörténeti Értesítő*, 59. 2010. 233–260.

19 Budára indulásának terminus ante quemje 1480, 1482 körül térhe-

tett vissza Firenzébe, lásd Louis A. WALDMAN: Commissioning Art in Florence for Matthias Corvinus: The Painter and Agent Alexander Formoser and His Sons, Jacopo and Raffaello del Tedesco. In: *Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. by Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Milan, Officina Libraria–Harvard University Press, 2011. 452–453.

20 GARZELLI 1985. (ld. 9. j.) 11. 303, 542. kép.

21 HOBSON 1989. (ld. 15. j.) 50.



5. **Marsilius Ficinus:** *Epistolarum ad amicos libri III–IV*, 1481–1482  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 12 Aug. 4<sup>o</sup>, fol.  
1r (© HAB)

telenül az egyik legnagyobb szaktekintély a firenzei miniatúrák attribúciós kérdéseiben, a Medici Iliász mesterének munkássága nem tűnik olyan világosan leválaszthatónak Rosselli oeuvre-jéről, hogy a *Psalterium* címlapja kapcsán ne lehetne újra felvetni, hogy esetleg Rosselli egyedül festette, játékban

tartva ezzel azt a lehetőséget is, hogy egyetlen ismert budai műve a zsoldároscopy.

A wolfenbütteli anyagból a *Beatrix Psalterium* belső figurális iniciáléin kívül még egy kódex, a Tolhopff-corvina dekorációja kapcsolható Budán működő, lombard stílusban festő miniatörhöz, amellyel Mikó Árpád tanulmánya foglalkozik. Bár a tanulmány címe stiláris kérdések fejtegetését ígéri, Mikó elsőként a címlapnak a szakirodalomban eddig ritkán tárgyalt ikonográfiáját vizsgálja. (4. kép) Érdeme, hogy felhívja a figyelmet arra, hogy a keretdísz medalionjaiban ábrázolt jelenetek, amelyeknek eddig csak egy részét sikerült Csapodiné Gárdonyi Klára korábbi kutatásaira támaszkodva azonosítani, feltehetően egy Tolhopff által kifundált, összefüggő ikonográfiai programot alkotnak, amelynek megfejtése további kutatásra vár.<sup>22</sup>

A címlap stiláris elemzése kínál lehetőséget Mikó számára a Mátyás kori budai könyvfestészet emlékananyagának áttekintésére. A Mikó által megrajzolt kép szervesen illeszkedik abba a hagyományba, amelyet a magyar kutatás Hoffmann Edithtől kezdve konzekvensen követ a budai miniatorműhely és az azt érő észak-itáliai hatások kérdésében.<sup>23</sup> A koncepció lényege, hogy a budai kódexanyag két fókuszpont, a *Kálmáncsehi Breviárium* és a Cassianus-corvina köré szerveződik, amelyek két különböző, Budán működő, észak-itáliai miniatörnek attribúálhatók: a *Kálmáncsehi Breviárium*ot szignáló Francesco da Castellónak, aki 1480 körül érkezhett Budára, és az 1490 körül készült Cassianus-corvina mesterének. A magyar szakemberek mindkét miniatör esetében meglehetősen kevés sajátkező művel számolnak, a legtöbb kódexet csak „hatásuk körébe” utalják. Francesco da Castello és a Cassianus mester között a hazai kutatók alapvető kvalitásbeli különbséget érzékelnek az utóbbi javára. Így Francesco legtöbbször mint közepes képességű kismester jelenik meg, aki elsősorban a konzervatívabb ízlésű főpapságnak dolgozott, és a corvinák készítésében nem vett részt, szemben a jóval innovatívabb és színvonalasabb Cassianus mesterrel.<sup>24</sup>

Egész más képet kapunk azonban Francesco da Castellóról, ha a lábjegyzetekben Mikó Árpád által is hivatkozott külföldi szakirodalmat átnézzük. A külföldi művészettörténészek ugyanis már régóta mellett érvelnek, hogy Francesco da Cas-

22 CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: Tolhopff János, Mátyás király csillagársa. *Magyar Könyvszemle*, 100. 1984. 338–340. A címlap Janust ábrázoló, Tolhopff címeréből levezethető bal felső medalionjáról és az R iniciáléről legújabbán lásd ORBÁN Áron: Johannes Tolhopf mitológiai-asztrológiai önprezentációja. In: *Scientiarum miscellanea: Latin nyelvű tudományos irodalom Magyarországon a 15–18. században*. Szerk. Kasza Péter–Kiss Farkas Gábor–MOLNÁR Dávid. (Convivia Neolatina Hungarica, 2.) Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2017. 75–84. A teljes frontispícium ikonográfiai programjának felfejtésére azonban egyelőre Orbán sem vállalkozott.

23 HOFFMANN 1929. (ld. 13. j.) 90–95, 115–117; HOFFMANN Edith: Franciscus de Castello Ithallico de Mediolano és szerepe a budai könyvfestő műhelyben. *Magyar Művészet*, 9. 1933. 42–46; BALOGH Jolán: *Mátyás*

*király és a művészet*. Budapest, Magvető Kiadó, 1985. 295–303; Tünde WEHLI: Influssi lombardi nella miniatura della corte di Mattia Corvino. *Arte Lombarda*, 139. 2003. 81–86; MIKÓ Árpád: *A reneszánsz művészet története Magyarországon*. Akadémiai doktori értekezés. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 2011; Árpád MIKÓ: Amanuensi, miniatör e legatori alla corte reale di Buda. Note sui problemi della Biblioteca corviniana. In: *Mattia Corvino e Firenze: Arte e Umanesimo alla corte del re di Ungheria*. Catalogo della mostra. A cura di Péter FARBAKY et al. Firenze, Firenze Musei–Giunti, 2013. 308–313.

24 WEHLI Tünde: A budai könyvfestészet Mátyás-kori kezdeteinek kérdéséhez. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 24–25; WEHLI Tünde: Franciscus de Castello Ithallico Budán. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Kiállítási katalógus. Szerk. Mikó Árpád–TAKÁCS Imre,

tello és a Cassianus mester ugyanaz a személy.<sup>25</sup> Őuvre-jük egyesítését segítette Francesco da Castello néhány Itáliában készült művének azonosítása is.<sup>26</sup> Az itáliai munkák nemcsak szélesebb alapot nyújtanak a budai kódexek attribúciójának megítéléséhez, hanem árnyalják a Francesco da Castello mint Budán szerencsét próbáló kismester képet is. Angela Daneu Lattanzi, Mario Marubbi és Jonathan J. G. Alexander részletes stíluskritikai elemzése rávilágít a táj megformálása, a szakállas arcok és a figurák modellálása közötti hasonlóságokra, és legalábbis elgondolkodtató kapcsolatot teremt az addig két különböző mester körébe utalt művek között. A sajátkezüsség kérdésében is jóval megengedőbbek a külföldi kutatók. Daneu Lattanzi például, noha több helyen számol más mesterek közreműködésével, a művek java részét legalább részben sajátkezünek tartja.<sup>27</sup> Alexander szerint pedig Francesco minden neki attribuíált kódexen egyedül dolgozott; a minőségbeli különbségek – ami a magyar szakirodalom számára az egyik fő hivatkozási alapot jelenti a különböző kezek elkülönítésére – a hol több, hol kevesebb rendelkezésre álló idővel magyarázhatók.<sup>28</sup> Alexander ezt megtárgyalandó a budai miniátorműhelyről is markáns elképzeléssel állt elő. Eszerint Itáliában a forrásokból nem mutatható ki több segédet foglalkoztató, nagy műhely, legfeljebb egy-két inassal és segéddel lehet számolni; Francesco da Castello esetében pedig az elvándorlás miatt még ez is megkérdőjelezhető.<sup>29</sup> A miniátor szerinte egyedül érkezett Budára, ahol nem jött létre körülötte egy különböző tanultságú mestereket összefogó műhely, mint amilyenell Marubbi vagy Wehli Tünde számol.<sup>30</sup> Ha nem is Francesco műhelyében, de kétségtelenül működtek Budán olyan északi tanultságú mesterek, akikre hatott a milánói miniátor, erről vall Kálmáncsehi Domonkos stílisán

igencsak heterogén New York-i breviárium-missaléja és Mátyás vatikáni missaléja.<sup>31</sup>

A külföldi szakirodalmat 2013-as tanulmányában részletesen ismertető és a két mester azonosítására maga is hajló Farbak Péter a magyar és külföldi álláspont különbözőségének gyökerét abban látta, hogy míg az előbbieket Francesco művészetét statikusan szemlélték, az utóbbiak az évek során változó, újabb hatásokat befogadni képes mesterként tekintettek rá.<sup>32</sup> Így a Budán festett corvinák lapszeldíszében a reneszánsz formanyelv megjelenésére – amely talán az egyik fő oka lehetett annak, hogy a hazai szakirodalom elkülönítette ezeket a műveket a *Kálmáncsehi Breviárium*tól – meggyőző magyarázat lehet a Mátyás által Firenzéből rendelt kódexek megismerése, és az sem elképzelhetetlen, hogy alkalmazásukra épp a királyi megrendelés jelentette a motivációt a miniátor számára.<sup>33</sup> Másrészt az eltérő attribúciós hozzáállás adódhat a különböző perspektívából is, amelyből a szóban forgó művekre a hazai és külföldi kutatók tekintenek. A magyar művészettörténészek talán azért sokkal szigorúbbak stíluskritikai kérdésekben, mert a hazai emléktanyag viszonylagos szűkösége miatt rendkívül érzékenyekké váltak az árnyalatnyi eltérésekre, minőségbeli ingadozásokra, míg a budai termésre az észak-itáliai könyvfestészet jóval bőségebb anyaga felől tekintő külföldi szakemberek számára máshol húzódik az „attribúciós határ”, magától értetődőbb az apróbb különbségek egy oeuvre-ön belül való értelmezése. Ahhoz, hogy a „budai műhely” és Francesco da Castello kérdésére friss szemmel lehessen tekinteni, a hazai kutatásnak szükséges érdemben mérlegelnie a két mester azonosságának lehetőségét, a külföldi szakembereknek pedig a sajátkezünek tartott munká-

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 412; MIKÓ 2011. (ld. 23. j.) 53–54, 58; MIKÓ 2013. (ld. 23. j.) 310.

- 25 Angela DANEU LATTANZI: Di alcuni miniatori lombardi della seconda metà del sec. XV: Francesco da Castello riesaminato. *Commentari*, 23. 1972. 225–260; Ulrike BAUER-EBERHARD: Unknown Renaissance Miniatures from Lombardy and the Veneto in Bavarian Collections. *Arte Cristiana*, 84. 1996. 21–23; Mario MARUBBI: Miniatura tra Lombardia e Ungheria: Riflessioni su Bartolomeo Gossi, Francesco da Castello e Giovanni Antonio Cattaneo. *Arte Lombarda*, 139. 2003. 96; Jonathan J. G. ALEXANDER: Francesco da Castello in Lombardy and Hungary. In: *Italy and Hungary, Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. by Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Milan, Officina Libraria–Harvard University Press, 2011. 279–281. Csapodi Csaba és Zentai Lóránd évtizedekkel ezelőtt néhány elutasító sorban reagált ezekre a felvetésekre: CSAPODI Csaba–CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára: *Bibliotheca Corviniana*. Budapest, Magyar Helikon–Corvina, 1976. 21; *Kódexek a középkori Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. VIZKELETY András. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1985. 141–142. No. 139. (Zentai Lóránd). Újabb Farbak Péter vetett számot a külföldi kutatás eredményeivel: FARBAKY Péter: A párizsi Cassianus–corvina és a Corvina könyvtár lombard–ferrara kapcsolatai. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 48–52.
- 26 Carlo Pallavicino püspök (1427 k.–1497) által a lodii székesegyház számára készített kóruskönyvek öt kötetébe festett miniaturákat (Lodi, Biblioteca Comunale Laudense, ms. Laud. 1–4, 6) lásd Mario MARUBBI: Carlo Pallavicino, vescovo umanista e mecenate. In: *L'oro e la porpora, le arte a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456–1497)*.

Catalogo della mostra. A cura di Mario MARUBBI. Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Ed., 1998. 16. Ezenkívül a piacentai San Sisto bencés kolostor számára készült Graduale négy kötetében (1, 2, 3, 5; magántulajdonban) és a sorozathoz tartozó Antifonáléban (Boston, Public Library, ms. Med. 120) mutatható ki a keze, lásd DANEU LATTANZI 1972. (ld. 25. j.) 225, 260, 21. jegyzet. A San Sisto kóruskönyveihez lásd Pier Luigi MULAS: I corali di San Sisto: gli artisti. In: *I corali benedettini di San Sisto a Piacenza*. Catalogo della mostra. A cura di Milvia BOLLATI. Bologna, Compositori, 2012. 52–53. Mario Marubbi 2003-ban publikálta a Francesco da Castello tanulóveire vonatkozó dokumentumokat is: MARUBBI 2003. (ld. 25. j.) 98. Francesco da Castellóhoz kapcsol Paola Venturelli három tondót is Carlo Pallavicino zománcdíszes ún. Tabernákulumjáról (Lodi, Museo Diocesano), lásd Paola Venturelli: *Esmailée à la façon de Milan: Smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro*. Venezia, Marsilio, 2008. 137–138.

- 27 DANEU LATTANZI 1972. (ld. 25. j.) 236, 244–257.
- 28 ALEXANDER 2011. (ld. 25. j.) 290.
- 29 Uo. 274, 290.
- 30 Uo. 290; MARUBBI 2003. (ld. 25. j.) 93–94; WEHLI 2003. (ld. 23. j.) 81.
- 31 *Breviarium és missale* (Buda, 1481), New York, Pierpont Morgan Library, G. 7, *Missale* (Buda, 1488–1489), Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 110.
- 32 FARBAKY 2013. (ld. 25. j.) 51.
- 33 MARUBBI 2003. (ld. 25. j.) 95.





6. **Synesius Platonicus Cyreneus:** *Liber de vaticinio somniorum*, a Marsilio Ficino traductus, Marsilius Ficinus: *Epistolarum ad amicos libri III–IV*, 1484/85 és 1489  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 2 Aug. 4°, fol. 31r (© HAB)

34 Rees régóta foglalkozik a témával, lásd Valery REES: *Ad vitam felicitatemque*: Marsilio Ficino to his Friends in Hungary. *Verbum Analecta Neolatina*, 1. 1999. 70–85; Uő: Marsilio Ficino and the Rise of Philosophic Interests in Buda. In: *Italy and Hungary, Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. by Péter FARBAKY–Louis A. WALDMAN. Milan, Officina Libraria–Harvard University Press, 2011. 127–148. Újabb: Uő: Buda as a Center of Renaissance and Humanism. In: *Medieval Buda in Context*. Ed. by Balázs NAGY et al. (Brill's Companions to European History, 10.) Leiden–Boston, Brill, 2016. 472–493.

35 A Valori család és Ficino kapcsolatához lásd Mark JURJEVIC: Marsilio Ficino and the Valori Family. In: Uő: *Guardians of Republicanism. The Valori Family in the Florentine Renaissance*. Oxford, Oxford University Press, 2008. 46–62.

36 Se Rees, se a kódex leírása nem tér ki azonban arra, hogy a kódex-készítés folyamatában hová helyezzük Valori 1484-ben megszüvegett ajánlását, melyben az 1482-ben elküldött példányról azt állítja,

kon túl számolnia kell az észak-itáliai miniátor szélesebb körű budai recepciójával.

Más jellegű problémákat vet fel a Firenzében készült öt kódex, amelyekkel két tanulmány foglalkozik. Valery Rees a négy Ficino-kódex szövevényes keletkezéstörténetét a Ficino és Mátyás budai udvara közti kapcsolat tágabb kontextusában tárgyalja.<sup>34</sup> Különösen izgalmas annak a két kötetnek a története, amelyek mindegyike a firenzei filozófus leveleinek III. és IV. könyvét tartalmazza (Cod. Guelf. 12 Aug. 4° és Cod. Guelf. 2 Aug. 4°). (5–6. kép) A második példány előszava ugyanis arról tudósít, hogy az első, amelyet 1482-ben küldött Ficino és a kereskedő Francesco Giugni Mátyásnak ajándékba, útközben ellopták, és ezért látta Filippo di Bartolomeo Valori (1454–1494), a második példány készítésének finanszírozója megfelelő ajándéknak újból ezt a szöveget lemásoltatni Mátyás számára.<sup>35</sup> A kódex kodikológiai sajátosságait, a levelek elé illesztett Synesius-fordítás késői datálását és az Attavanténak tulajdonítható illuminációt figyelembe véve Rees meggyőzően érvel amellett, hogy a kódex – az eddigi elképzeléssel szemben – két fázisban készült: 1484-ben a leveleket tartalmazó rész, amely elé feltételezhetően csak 1489-ben illesztették Ficino Synesius-fordítását.<sup>36</sup> Hogy ennek a törésnek mi lehetett az oka, arra Rees nem tér ki. Lehetséges, hogy Valori már 1484 körül tervezett Magyarországra jönni, de utazása valamilyen okból nem valósult meg, és csak 1489-ben került ismét napirendre, amikor egy újabb, ezúttal Ficino leveleinek az első nyolc könyvét tartalmazó kódexet is készítettett ajándékba a magyar uralkodónak (Cod. Guelf. 73 Aug. 2°).<sup>37</sup> Hogy az állítólag ellopott példány bekerült-e valaha is Mátyás könyvtárába, nem tudni. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy a többi, feltételezhetően azonos provenienciájú wolfenbütteli corvinától eltérő úton jutott II. Ágosthoz: 1623-ban ajándékozta a hercegnek Thomas Lansius (1577–1657), a tübingeni egyetem professzora, aki 1604-ben Magyarországon is járt. Ha végül nem került be a budai könyvtárba, az azt is jelenti, hogy Ficino Mátyáshoz címzett híres ajánlása, a török elleni háborúra buzdító *Exhortatio ad bellum contra barbaros*, amelyet leveleinek harmadik könyvéhez illesztett előszóként, bizonyíthatóan csak megírása (1480. október 1.) után majd egy évtizeddel, 1489-

hogy (feltételezhetően inkluzív számolással számítva) három évvel korábban tűnt el. Az ajánlás a fol. 1v-n olvasható, a Synesius-szöveg a fol. 2r-en kezdődik. Ez az oldal is az 1484-ben elkészült részekhez tartozik, vagy 1489-ben másolták be a Synesius elé, nem törődve azal, hogy a megadott időtartam akkor már három évről nyolcra duzzadt? Ennek eldöntését segítheti annak megvizsgálása, hogy a fol. 1 vajon a Synesius első oldalaival azonos ívfüzetbe esik-e, vagy külön lapon illesztették a kódex elejére.

37 Ugyanebben az időben készítette Valori Mátyásnak a negyedik wolfenbütteli Ficino-kódexet, Priscianus Lydius *In Theophrastum interpretatio de sensu et phantasia* című művének fordítását (Cod. Guelf. 10 Aug. 4°). Bár Rees kételyeket fogalmaz meg azzal kapcsolatban, hogy Valori magyarországi látogatására valóban sor került-e, ez a három kódex bizonyosan megérkezett Budára, szemben Ficino *De triplici vita* című, eredetileg Mátyásnak szánt és szintén Valori által finanszírozott kötetével, amelyet aztán – kitörölve belőle a Mátyás-



kapcsolatok révén – Brandenburgi György fiának, Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbachnak a felesége, Sophia braunschweig-lüneburgi hercegnő Ágost nagynénje volt – a wolfenbütteli hercegi könyvtárba. Nem újszerű ez az elképzelés, elsőként Horvát István, a Nemzeti Múzeum könyvtárosa vetette fel 1843-ban, a wolfenbütteli corvinák visszaszerzése ügyében József nádorral folytatott levelezésében,<sup>42</sup> és emellett érvelt 1972-es tanulmányában a wolfenbütteli corvinákkal először csoportként foglalkozó Csapodi Csaba is.<sup>43</sup> A tárgyalt kötetben a provenienciakutatás jelenlegi állását Christian Heitzmann-nak, a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek Kézirattára vezetőjének nyitótanulmánya összegzi. Bár Maria von Katte és Wolfgang Milde munkájának köszönhetően az 1970-es évektől megindult a wolfenbütteli könyvtárra vonatkozó, Ágost herceg levelezéséből, leltárakból és korabeli leírásokból álló, meglepően gazdag forrásanyag feldolgozása, mindez sajnos viszonylag kevés konkrétummal gazdagította a corvinák származásával kapcsolatos, korábban is ismert tényeket.<sup>44</sup> A Tolhopff-corvináról a József nádorral folytatott fent említett levelezés tanúsága szerint már a 19. század közepén tudott volt, hogy Sophia hercegnő ajándékozta Ágostnak.<sup>45</sup> Az ellopott Ficino-kötetről a kódex elejéhez csatolt levél alapján már Otto von Heinemann 1900-ban publikált katalógusa feljegyzi, hogy Thomas Lansius tübingeni professzor ajándékozta 1623-ban Ágostnak.<sup>46</sup> A Cortesi-corvináról pedig már Csapodi számára is ismert volt, hogy 1531-es kiadásának előszavában Vincentius Opsopoeus (†1539) Brandenburgi Györgyöt jelöli meg a nyomtatott verzió alapjául szolgáló kézirat kölcsönzőjeként.<sup>47</sup> Az 1627 közepéig megszerzett könyveket téma szerint csoportosító, a későbbi szerzeményeket pedig a bekerülés ideje szerint feljegyző *Bücherradkatalog*ból mindössze az derül ki, hogy 1627-ig az összes

corvinához hozzájutott a herceg, a bizonytalan státuszú Regiomontanus-kötet kivételével.<sup>48</sup> Zsupán Edinának és Christian Heitzmann-nak egyelőre csak a Fonzio-kódex megszerzésének *terminus ante quemjét* sikerült 1619-re pontosítani Ágost levelezésének segítségével, a kötet provenienciájáról azonban a Corvina-származáson túl a levelekben sem közöl a herceg semmit.

A wolfenbütteli corvinák nagy részének valószínűsíthető ansbachi eredetét, valamint a Ficino-kódexet ajándékozó Thomas Lansius tübingeni kötődését érdemes egy pillanatra a többi, ma Németországban őrzött corvina provenienciájának kontextusába helyezni. Ezek között három másik kódex is járt Ansbachban. A müncheni Polybios-kötet az 1529-es *editio princeps*et készítő Vincentius Opsopoeus közlése szerint az ansbachi jogász, Jacobus Otto Aezelius tulajdonában volt, akitől a nürnbergi humanistához, id. Joachim Camerariushoz (1500–1574) került.<sup>49</sup> Épp ezeken a pontokon érintkezik a Polybios provenienciájával az erlangeni Xenophón-corvina útja, amelyet Opsopoeus adott Camerariusnak, hogy publikálja a szöveget.<sup>50</sup> Bár 16–17. századi története egyelőre feltáratlan, az ansbachi Schlossbibliothekből került Erlangenbe 1806-ban a hercegi könyvtár java részével együtt a corvina-kötéséről híres Biblia is.<sup>51</sup> A másik müncheni görög corvina provenienciája pedig Tübingenhez kapcsolódik: az itteni egyetem többszörös rektorának, id. Jacob Schegknek (1511–1587) a tulajdonában volt.<sup>52</sup> A humanisták érdeklődésére számot tartó ókori görög szövegektől műfajában és megjelenésében is nagyon eltérő kódex, a *Mátyás Graduale* is ezen a környéken, a württembergi hercegek – feltételezhetően stuttgarti – könyvtárában lehetett a 17. század elején.<sup>53</sup> Hozzávéve ehhez a Nürnbergben és Augsburgban lévő, majd a müncheni hercegi könyvtárban

42 MÁTRAY GÁBOR: József nádor törekvései a wolfenbütteli Corvin-codexek visszaszerzésére. Néhaj Mátray Gábor kéziratából. *Magyar Könyvszemle*, 8. 1883. 76. Viskolcz Noémi is hivatkozik erre a részletre: Viskolcz Noémi: Corvinák Bécsben a 16–18. században. Görög szerzők latin fordításai. *Magyar Könyvszemle*, 124. 2008. 284.

43 CSAPODI: Die Corvinischen Codices in Wolfenbüttel. *Wolfenbütteler Beiträge*, 1. 1972. 38–42.

44 MARIA VON KATTE: Herzog August und die Kataloge seiner Bibliothek. *Wolfenbütteler Beiträge*, 1. 1972. 168–199; WOLFGANG MILDE: Die Erwerbungs-jahre der Augusteischen Handschriften der Herzog August Bibliothek, Supplement zum Katalog von Otto von Heinemann „Die Augusteischen Handschriften“ Bd. 1–5, Wolfenbüttel 1890–1903. *Wolfenbütteler Beiträge*, 14. 2006. 73–144.

45 MÁTRAY 1883. (ld. 42. j.) 75.

46 OTTO VON HEINEMANN: *Die Augusteischen Handschriften*, Bd. 4: *Codex Guelferbytanus 77.4 Augusteus 2º bis 34 Augusteus 4º*. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1966. 161. (Eredeti kiadása: *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, Zweite Abtheilung: Die Augusteischen Handschriften*, IV. Wolfenbüttel, 1900.)

47 CSAPODI 1972. (ld. 43. j.) 41.

48 MILDE 2006. (ld. 44. j.) 116.

49 POLYBIUS: *Historiae libri I–V*, Herodians historicus: *Ab excessu divi Marci libri VIII*, Heliodorus Emesenus: *Aethiopia* (15. század 1. harmada), München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. graec. Monac. 157. Kers-tin HAJDÚ: Mit glücklicher Hand errettet? Zur Provenienzgeschichte

der griechischen Corvinen. In: *Ex Bibliotheca Corviniana*. (ld. 3. j.) 35–38.

50 BIBLIA (Bologna, 14. sz.), Erlangen, Universitätsbibliothek, ms. 6. HANS THURN: *Die griechischen Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1980. 17.

51 HANS FISCHER: *Die lateinischen Pergamenthandschriften der Universitätsbibliothek Erlangen*. (Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen, 1.) Erlangen, Universitätsbibliothek, 1928. 10–11, 543; CSAPODI 1973. (ld. 1. j.) 399. Fischer és Csapodi is feltételezi, hogy ez a kódex is Brandenburgi György révén került Ansbachba.

52 PORPHYRIUS: *De vita Plotini*, Plotinus: *Enneades I–VI* (1464–1465), München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. graec. Monac. 449, lásd HAJDÚ 2008. (ld. 49. j.)

53 KLAUS SCHREINER a württembergi könyvtárak sorsáról írt tanulmányában közli az 1634-es nördlingeni csata után a württembergi hercegi könyvtárból Bécsbe szállított könyvek listáját, amely egy Mátyás könyvtárból származó, szép miniatúrákkal díszített, nagyon elegáns „Missale secundum usum Ecclesiae Catholicae in choralis”-t is említi. A kódex III. Ferdinánd (1608–1657) magyar király és német-római császár könyvtárának Matthäus Maucher udvari könyvtáros által 1652-ben összeállított katalógusában „Rituale et Graduale Musicum Romanum”-ként bukkan fel újra. Lásd KLAUS SCHREINER: Württembergische Bibliotheksverluste im Dreißigjährigen Krieg. *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 14. 1974. 699–700. A Schreiner által közölt jegyzékek megfelelő tételeivel Csapodi Csaba azonosította a *Gradua-*

kikötő corvinákat, különös koncentrátságuk figyelhető meg a 16. században délnémet területeken, ami érdemes lehet a további kutatásra.<sup>54</sup> Az eddig feltárt adatok is sejtetnek abból valamennyit, hogyan profitáltak az itteni humanisták a hozzáférhető corvinákból, illetve kapcsolatrendszerük hogyan befolyásolta a kódexek mozgását.

A wolfenbütteli corvinák Ansbachon át vezető provenienciájának sokáig volt alternatívája a bécsi származtatás, amelyet Hermann Conring 1661-es *De Bibliotheca Augusta* című munkájára hivatkozva újra és újra felvetett a szakirodalom.<sup>55</sup> A jelenlegi kötet végleg leszámol ezzel a hipotézissel, és nem is elsősorban Heitzmann tanulmánya a – mint láttuk, nagyrészt eddig is ismert – tények felsorakoztatásával, hanem a kötet utolsó írásában Zsupán Edina annak feltárásával, hogyan és miért is született meg a bécsi proveniencia mítosza.

A fiktív bécsi származtatás csupán egy részlete annak a képnek, amit a gondosan összegyűjtött, részben eddig ismeretlen források alapos filológiai és irodalmi elemzésével Zsupán Edina rajzol a könyvtárnak és azon belül a corvináknak Ágost herceg uralkodói reprezentációjában betöltött funkciójáról. Zsupán éles szemmel ismeri fel, milyen kulcsszerepet játszott ebben Bartolomeo Fonzio műveinek Ágost kezdeményezésére létrejövő 1621-es kiadása, amelyben a herceg javaslatára Bonfini *Symposionját* is újraközltek. A későbbi wolfenbütteli könyvtárat dicsőítő írások elemzésével Zsupán egyrészt bizonyítja, hogy a corvina-kódexen alapuló Fonzio-kiadás Ágost egyik legfőbb művének státuszára tett szert a herceg reprezentációjában. Másrészt bemutatja, hogy bevezetőjében a kiadást előkészítő Georg Rehm (1562–1625) hogyan vonatkoztatja magára Ágostra a kötetben közölt szövegek Mátyást és könyvtárát dicsőítő prologusait,<sup>56</sup> illetve hogy ezek hogyan váltak mind műfajilag, mind műtípusban a herceg könyvtárát dicsőítő művek előképeivé. Ezek az uralkodólaudációhoz szorosan kapcsolódó szövegek csak azután születtek, születhettek meg, hogy Ágost 1635-ben megörökölte a hercegi trónt, és a harmincéves háború végén, 1643-ban visszaszerzett Wolfenbüttelben kialakította rezidenciáját. Az új épületbe helyezett könyvtár, és azon belül kiemelten a corvinák, csak ezután válhattak az uralkodói reprezentáció legfőbb elemévé. A panegirikus hangvételű wolfenbütteli könyvtárleírások közül Hermann Conring 1661-es műve eddig is ismert volt a kutatás számára. Johann Schwartzkopf 1649-es *Bibliotheca Augusta* című, a szakirodalomban korábban nem tárgyalt munkájában azonban Zsupán Edina nemcsak a hercegi könyvtár méltatásának egy korábbi példáját azonosította, hanem Conring írásának mintaképét is, ahonnan nem melleleg a téves bécsi proveniencia mítosza is eredeztethető.

Zsupán rávilágít arra, hogy épp a szöveg műfaja, a toposzokat működtető laudáció magyarázza, hogy a legendás eredet felülírhatta a tényeket.

A tanulmány utolsó egysége a források alapos áttekintésével, számos új dokumentum beemelásával a wolfenbütteli corvinák későbbi recepcióját vizsgálja, azt, hogyan növekedett a számuk tizenháromra, majd csökkent a 19. században meginduló, Römer Flóris és Csontos János nevéhez köthető, tudományos igényű corvina-kutatással ismét – a ma is autentikusnak tartott – nyolcra. Fontos adalékokkal szolgál ez a fejezet ahhoz, milyen tudással rendelkeztek a 17–18. században Mátyás könyvtárának későbbi sorsáról és az innen származó könyvekről, illetve milyen kritériumok alapján „minősítettek fel” bizonyos kódexeket corvinává. Zsupán Edina kötetet záró tanulmánya összességében ékes bizonyítéka annak, hogy a corvinák provenienciájára vonatkozó kutatásoknak a puszta adatok felszínre hozatalán túl jóval tágabb dimenziói is lehetnek. Képet adhat arról, miként élt Mátyás könyvtára az utókor emlékezetében, kódexei milyen szimbolikus, reprezentatív potenciállal bírtak későbbi tulajdonosaik számára.

A wolfenbütteli corvinákat feldolgozó kötet katalógusrészének alapossága, adatgazdagsága, és a kódexeket történeti, művelődéstörténeti, művészettörténeti és – Zsoldos Endre Tolhopff *Stelláriumát* tartalmi szempontból vizsgáló írása esetében – tudománytörténeti kontextusba helyező tanulmányai erős várakozást ébresztenek az olvasóban az *Ex Bibliotheca Corviniana* sorozat következő kötetei iránt. A kódexek száma alapján leginkább a Vatikáni Könyvtár vagy a párizsi Bibliothèque nationale de France corvinái kínálnak magukat egy újabb könyv anyagául.<sup>57</sup> Ezek az együttesek azonban provenienciájukat tekintve jóval heterogénebbek, mint akár a müncheni, akár a wolfenbütteli kódexcsoport, így részben más kihívások elé állítanak a kutatókat. A wolfenbütteli corvinák együttese azonban mindenképp, még a müncheniekhez képest is, speciális eset. Nemcsak a kódexek tartalmi és megjelenésbeli egységessége különleges, amelyre a jelen kötet vonzó magyarázatként kínál fel a feltételezhetően Corvin Jánosig visszavezethető provenienciát, hanem az a tudatosság és következetesség is egyedülálló, ahogy a bibliofil Ágost felhasználta őket saját uralkodói reprezentációjához. Ennek felismerése és bemutatása a jelen kötetnek, azon belül is különösen Zsupán Edina záró tanulmányának az egyik legfőbb érdeme.

Nagy Eszter

lét: CSAPODI–CSAPODINÉ 1976 (ld. 25. j.) 44; (itt a Württembergische Landesbibliothek megnevezés téves lehet, hiszen ezt az intézményt csak a 18. század második felében alapították).

54 ZSUPÁN 2008b. (ld. 6. j.) 74–75.

55 VISKOLCZ 2008. (ld. 42. j.) 283–285.

56 Fonzio Mátyáshoz szóló ajánlása mellett Johannes Leuvenclavius Bonfini *Symposionjának* 1572-es *editio princeps*éhez írt előszava is szerepelt a kötetben.

57 Monok István a franciaországi corvinák feldolgozását jelölte meg következő lépésként, lásd MONOK 2008. (ld. 4. j.) 332.

## Archaeologia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris munkásságáról születésének 200. évfordulóján.

Szerk. TKERNY Terézia és MIKÓ Árpád. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015. 278 p., illusztrált.

Rómer Flóris nem sorolható szakmánk elfelejtett nagyjai közé. Legyen elég a gyűjteményes kötettel – amely egy emlékkonferencia előadásainak jegyzetekkel ellátott, tanulmányokkal érlelt változatait teszi közzé – azonos évben megjelent másik, válogatott bibliográfiáját is tartalmazó könyvet említeni (VALTER Ilona: *Szóval, tettel. Rómer Flóris Ferenc élete és munkássága. (1815–1889).* Budapest[–Vác], [Duna-Mix Kft.], 2015, amelyet angol nyelven is kiadtak: *ByWords and Acts: the Life and Scholarship of Ferenc Flóris Rómer.* Budapest[–Vác], [Duna-Mix Kft.], 2015), valamint ugyanennek a szerzőnek a róla szóló könyvecskéjét (VALTER Ilona: *Rómer Flóris Ferenc, 1815–1889.* Budapest, ÉTK, 2006), továbbá valamivel korábban azokat az előadásokat, amelyek a halálának századik évfordulójának alkalmából rendezett emlékülésen hangzottak el (*Archaeologiai Értesítő*, 118. 1991. 91–109). Még azt is elmondhatjuk róla, hogy szakmánk alapítói közül ő az egyetlen, akinek privát használatra készült feljegyzéseiből jó adag már a nagy nyilvánosság számára hozzáférhető egy faksimile kötetben (*Rómer Flóris jegyzőkönyvei: Somogy, Veszprém, Zala megye, 1861.* Sajtó alá rendezte VALTER Ilona–VELLADICS Márta. Budapest, OMVH, 1999). Ennek ellenére a most ismertetendő kiadvány nem egy tanulmányában célzást találunk arra, hogy mennyire nem használtuk fel még mindazt, amit a jeles előd már száz-egynéhány évvel ezelőtt megállapított vagy legalábbis észrevett.

Az első cikket Zsidi Paula írta, *Rómer Flóris és Aquincum* címmel. Szó esik Rómer érdemeiről az ásatások újrakezdésével és az emlékek helyszíni láthatóvá tételével, a múzeum megnyitásával kapcsolatban, hangsúlyozva, milyen jól használta ki a három város egyesítéséből, a nemzeti érzelmeknek a kiegyezés utáni szárnyalásából adódó lehetőségeket. Arról is szót ejt, hogy feljegyzéseinek, helyszínrajzainak gondos tanulmányozásával még most is találhatnánk olyan római kori épületre, értelemszerűen épületmaradványra utaló jelzést, amely az ő idejében még látható volt.

Debreceni-Droppán Béla Rómer múzeumi tevékenységéről tudósít (*Rómer Flóris a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiség-tárának élén*). Aprólékosan végigveszi odakerülésének és távozásának eseményeit, a gyűjtemény működtetésének módszeressége, a leltározás és iktatás színvonalának emelése, a nyomtatott kiállítási vezetők megjelentetése érdekében tett erőfeszítéseit. Szó esik ugyanakkor hihetetlen munkabírását végül is próbára tevő országon belüli, sőt külföldi utazásairól, a régi tárgyak múzeumba kerülését célzó levelezéséről, egyetemi oktatói tevékenységéről, egy nemzetközi régészeti

kongresszus előkészítéséről és levezetéséről, az *Archaeologiai Értesítő* megalapításáról és szerkesztéséről, és mindezek mellett sűrűn megjelenő tudományos publikációiról. Cikkét egy nagyon kedves Fitz Jenő-idézettel fejezi be: „van egy láthatatlan Nemzeti Múzeumunk, amelynek ma is Rómer Flóris az őre”.

Rómer tudományos aktivitásának csúcspontja az 1876-os Ősrégészeti és Embertani Kongresszus megszervezése és lebonyolítása volt. Prohászka Péter az esemény jelentőségének megfelelő részletességgel foglalkozik a témával (*Rómer Flóris és a VIII. Ősrégészeti és Embertani Kongresszus Budapesten*). Nemcsak beszámol az előkészületekről, például az ezzel kapcsolatos érdeklődő körlevelekről, az előadásokról, a szervezett kirándulásokról, a külföldi tudósok tájékoztatására rendezett kiállításokról, a közvetlen hatásról (az eseménnyel kapcsolatos külföldi cikkekről), de mindezt rendkívül gondos dokumentációval támasztja alá. Számos hivatkozást olvashatunk a korabeli sajtóból, nemcsak a tudományos, de a magyar művelt nagyközönségnek szóló lapokból, a *Bolond Istókot* is beleértve. Nyomatékosan rámutat, milyen értékes pillanatképet nyújt a magyar őskorkutatás akkori állapotáról Rómer *Résultats généraux du mouvement archéologique en Hongrie* című összefoglalója; sajnálja, hogy nem került sor ennek magyar nyelvű megjelentetésére.

A jeles tudós sokoldalúságából következik, hogy lelkesen vállalt részt a Történelmi Társulat életre hívásában és működésében (Soós István: *Rómer Flóris, a Magyar Történelmi Társulat alapító tagja*). A kor levegőjében benne volt a nemzeti történelem iránti érdeklődés, és ezt az egyesület komoly tudományos tevékenységgé tudta formálni. Rómer nem csak – mint várhatnánk – régészeti és műemléki problémákkal gazdagította a társulat életét: érdeklődött a céltörténet és a céhemlékek iránt, és elérte egy ipartörténeti bizottság létrejöttét, ami persze újabb munkát, így egy 2600 példányban készült kérdőív összeállítását és az azokra adott válaszok értékelését jelentette számára. Pecsét- és címtani járatosságának köszönhetően jelentős szerepet kapott a magyar címer heraldikailag minél korrektebb meghatározását szolgáló testület (amelyet akkor, a mai gyakorlattól eltérően, mindenképp magyar szóval akartak megnevezni: a „címerészeti bizottság”) munkájában, amelyet aztán az országgyűléshez terjesztettek fel.

Tartós értéket teremtett a középkori falképeket bemutató könyvével, melyet Jékely Zsombor ismertet (*Rómer Flóris és a középkori magyar falképek korpusza*). Az emlékanyagnak ez az



**Ellinger Ede:** Rómer Flóris, a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának őre, 1871  
Győr, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum

első összegyűjtése igazi topografikus munka, nem keres stílusösszefüggéseket, alig akar műhelyeket konstruálni, ritkán datál. Míg Ipolyi Arnold a régi magyar művészetről szóló, alig valamivel korábbi előadásaiban a kronológiai elvet követte, és így a stílusfejlődés felé irányul, addig Rómer pozitivista, csu-

pán a szemmel látható tényeket rögzítő adattárat hozott létre. (A művészettörténetinek nevezhető módszer kerülésére később tárgyalandó tanulmányában Mikó Árpád is felfigyelt.) Könyve rendkívül gazdag alapvetés: minden szerzőnek, aki a teljesség igényével, vagy legalábbis részletesen kíván bemutatni egy falképet, ezzel a művel kell kezdenie. Jékely figyelemre méltó észrevétele, hogy bár a magyar falképkutatás e könyvnek köszönhetően viszonylag korán és nagyon figyelmes áttekintéssel indult, de a folytatás sokáig, egészen a Radocsay Dénest követő fellendülésig elmaradt a kor színvonalától. Az ismertetés kezdetén ugyan azt írtam, hogy Rómerről az utókor nem feledkezett meg, itt mégis arra látunk példát, hogy igenis van még övele kapcsolatban felfedezni való: a szerző, miközben számba veszi, Rómer mit használt fel – és mit mellőzött – korának külföldi falképcikkeiből, könyveiből, megtalálta korpuszának svéd előképét, N. M. Mandelgren francia nyelven megjelent munkáját, amellyel feltételezhetően 1874-es skandináv útja alkalmával ismerkedett meg. (Jékely hangsúlyozottan olvasóbarát gesztusa, hogy megemlíti ennek a könyvnek és még néhány nehezen fellelhető munkának az internetes elérhetőségét.)

Kiss Erika írása (*Rómer Flóris és az ötvösség kutatása*) olyan témát érint, amellyel az illusztris régiségkutató csak ritkán foglalkozott, így ezzel kapcsolatos tevékenységére az utókor sem figyelt. A cikkíró rámutat a Rómer által írt katalógusszövegek akkoriban még szokatlan szakszerűségére (ez idő tájt rendeztek először nagy nemzetközi kiállításokat, amelyek életre hívták a lehetőleg rövid és ugyanakkor informatív leírásokat), továbbá nagyon jól működő vizuális memóriájára, ami nélkülözhetetlen volt ebben a szakirodalom megszületése előtti korszakban. Egyértelmű célja volt, hogy az akkoriban még erősen élő, Winckelmann generációjára visszavezethető, „esztetizáló”-nak mondható szövegek helyett a konkrét összehasonlításokkal éljen, felhasználjon minden rendelkezésre álló adatot, megfigyelést, és egy tipológiai jellegű rendszert állítson fel.

Rómer Flórisról mint a corvinák kutatójáról két írás is szól, két szerzőtől, de mondanivalójuk olyan szorosan egészíti ki egymást, hogy alig lehetne eldönteni, mondott-e egyikük olyat, amit a másik nem érintett (Mikó Árpád: *Egy archeológus a művészettörténetben: Rómer Flóris és a Corvina Könyvtár I.* és Zsupán Edina: *Egy archeológus a művészettörténetben: Rómer Flóris és a Corvina Könyvtár II.*). A hazai régiségek minden fajtájának bűvára azt is fontos feladatának tartotta, hogy Mátyás király könyvtárának szétszóródott darabjaiból minél többnek nyomára jusson: soknak ő maga volt a felfedezője, és a könyvtár szakszerű kutatása mindenképpen övele kezdődik. Mindkét írásban szó esik egy Európának sok városát, sok könyvtárát végiglátogató egykori '48-as katonatisztról, Simonyi Ernőről, nem egy kódex corvina voltának megállapítójáról; Zsupán azt is meg tudta állapítani, hogy az 1867-es párizsi világkiállításon kezdődött kapcsolatuk. Kutatásaik jól kiegészítették egymást, és Rómer gyakran használta fel Simonyi neki átengedett jegyzeteit (aki szorgalmas kutatásainak eredményeit nem saját ma-

ga publikálta), így a későbbi szakirodalom szinte elfeledkezett róla. Elmondhatjuk, hogy mindkettőjüknek komoly szerepe volt annak a kutatásnak a megindításában, amely csak a 20. században jutott el odáig, hogy megszülessenek a Bibliotheca Corvina rekonstrukcióját megkísérlő, legalább a fennmaradt kódexeket összegyűjtő kiadványok. Zsupán rámutat arra, hogy a kortársak Rómertől vártak egy nagy, összefoglaló művet a híres könyvtárról; ha erre nem is került sor, ennek előkészítésében mindenki másnál többet tett. Mikó még egy érdekes, a korra, illetőleg a tudósra nagyon jellemző megállapítást tesz: miközben rajongott Mátyás királyért és díszes kézírataiért, a reneszánszra fanyalgott, nyilván a nagyra becsült késő gótikára következő pogány ízlés felülkerekedését látta benne. (Ezzel nem állt egyedül: kortársa, a más kulturális közegekből érkező Henszlmann Imre is a gótikát tartotta a legbecsesebb nemzeti stílusnak.) A művészettörténeti szempontú észrevételektől corvina-kutatóként is tartózkodott, leírásai gondosak, megfigyelései lényegbe vágók, de nem ebbe az irányba mutatnak.

Az utolsó tanulmányt Kerny Terézia írta (*Rómer Flóris, a rimajánosi bencés templom címzetes apátja*), témája főként a kinevezésekor romos állapotban lévő, beomlott tetejű kis gömöri templom 19. századi helyreállítását kiegészítő freskók. A képeket Stornó Ferenc festette, akivel Rómer a vele mérti falképek felfedezésekor kötött barátságot, és aki falkép-könyvének illusztrációit is készítette. A szerző a szentély álló figurái közül Szent Lászlót tárgyalja a legrészletesebben, ide egy valószínűsítő kis exkurzust iktatott a lovagkirály akkoriban megszorodó ábrázolásairól. Ezek a historizáló korszak felfogásának megfelelően főleg

legteljesebben fennmaradt középkori képét, a vele mérti figurát követik, az ott erősen rongált arc vonásaihoz pedig László győri hermáját vették segítségül. Írását egy Bardoly István és Mikó Árpád által jegyzett függelék követi, amely az egykori MOB (Műemlékek Országos Bizottsága, majd az azóta megszűntetett Forster Központ) irattárában megőrzött, az épület helyreállítására vonatkozó dokumentumokat tesz közzé.

Az emlékkonferenciát a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat nevében két művészettörténész szervezte. Talán nem véletlen, hogy ennek megfelelően három régész, egy történész, de négy művészettörténész és egy filológus-kodológus volt az előadók – és a jól kitalált, veretes címen megjelentetett tanulmánykötet szerzői – között. (Ennek ellenkezőjét figyelhettük meg a halála centenáriumának tiszteletére megrendezett emlékülés esetében, amelynek résztvevői között négy régész volt és egy pannonhalmi szerzetes, de csupán két művészettörténész, Németh Lajos és Kerny Terézia. Az akkor elhangzott, a mostaniaknál jóval rövidebb előadások megjelenésének helye: *Archaeologiai Értesítő*, 118. 1991. 91–109.) Teljesen hiányoztak viszont a természettudományos tevékenységével és a néprajzzal kapcsolatos érdemeiről beszámoló írások. Az előző során valóban nem ért el másfélszáz évvel később is számoltatni érdemes eredményeket, de a néprajzi tárgyak közül az elsőket éppen ő szerezte meg a Nemzeti Múzeum számára.

Végh János

# arshungarica

43. ÉVFOLYAM 2017 | 4

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont  
Művészettörténeti Intézet folyóirata

(Poszt)kommunizmus  
és (de)kolonizáció







## Bevezető

Hornyik Sándor

### **(Poszt)kommunizmus és (de)kolonizáció**

**387**

*Kulturális dekolonizáció Kelet-Közép-Európában?*

## Tanulmányok

András Edit

### **Orientációváltások a közép-kelet-európai művészetelméletben 1989 után**

**395**

*Nemzeti, regionális vagy globális művészettörténet*

*(a posztszocializmus, posztkolonializmus vagy dekolonialitás jegyében)?*

Tatai Erzsébet

### **Dekolonizál-e a Documenta?**

**407**

Turai Hedvig

### **Holokausztemlékezet a globalizáció korában**

**423**

Maja Fowkes–Reuben Fowkes

### **Decolonising Central European Nature**

**437**

*A Hereish Perspective*

Hornyik Sándor

### **Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon**

**449**

*A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói*

Aknai Katalin

### **Változatok sírkőformára**

**465**

Perenyei Monika

### **A titkos nyelv**

**479**

*Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatának  
mélylélektani aspektusaihoz*



## (Poszt)kommunizmus és (de)kolonizáció

### Kulturális dekolonizáció Kelet-Közép-Európában?

Az *Ars Hungarica* jelen tematikus számában a dekolonizáció kulturális kérdéseiről és ismeretelméleti vetületeiről lesz szó, vagyis nagyjából arról, amit Walter Mignolo és Rolando Vázquez „decolonial aestheSis”-nek kereszteltek el. Az argentin filozófus és a mexikói társadalomtudós az *aestheSis* speciális írásmódjával is el akarnak határolódni az európai, lényegében a kanti esztétika koncepciójától, hogy saját esztétikai-politikai vállalkozásukat megkülönböztessék a nyugati, kodifikált, filozófiai esztétikától, és visszatérhessenek az *aisthe-sis* szó görög eredetijéhez, amely magára az érzékelés folyamatára utal, vagyis nem arra, hogy milyen a szép műalkotás, hanem inkább arra, hogy miért és miként látjuk és érzékeljük olyannak, amilyen.<sup>1</sup> A dekolonizációs esztétika egyúttal egy olyan új globális nézőpontot is jelez, amely a domináns Nyugattal (a tudás/hatalom nyugati komplexumával) szemben definiálja magát, és így közös platformra helyezi Dél-Amerikát és a Karib-térséget Kelet- és Kelet-Közép-Európával az Uráltól az Elbáig ívelően.<sup>2</sup> Ez az új nézőpont tehát a régi, harmadik és második világot teszi ugyanarra a lapra, de közben magát a hidegháborús politikai-kulturális szisztémát is dekonstruálni igyekszik. A hidegháború dekolonizációja így a hárompólusú (nyugati blokk, keleti blokk, fejlődő országok) világrend dekonstrukciója is egyúttal, a lokális perspektívák és diszkurzusok jelentőségének kihangsúlyozása, ami nem annyira az eltérő politikai és esztétikai iniciatívák, hanem inkább azok

ismeretelméleti vonzata és kritikai potenciálja alapján kapcsolja össze a globális Délt a posztkommunista Északkal.<sup>3</sup> Kelet-Közép-Európa és azon belül Magyarország ebben a perspektívában sem lesz véres, gyarmati és hidegháborús konfliktusok színhelye, mint Közép-Afrika vagy Közép-Amerika, de egyértelműen egy olyan sajátos történelmi örökséggel bíró helyé válik, amely a 20. század második felében az USA és a Szovjetunió kolonialista törekvései között egyensúlyozott – politikai, gazdasági és kulturális értelemben is.

A dekolonizációs Európa elméletének kidolgozásában jelentős szerepet vállalt Mignolo egyik gyakori szerzőtársa, az orosz irodalomtörténész, Madina Tlostanova, aki (főleg a retorika szintjén) Európa posztkommunista régiójára (de leginkább a Kaukázusra és Közép-Ázsiára alkalmazva) is kiterjesztette a dekolonizációs esztétika szempontjait, és az elsők között kívánta megragadni a dekolonizációs praxisát a művészeti világon belül.<sup>4</sup> Tlostanova ennek során egyúttal a globalizáció és a multikulturalizmus Nicolas Bourriaud nevével fémjelzett esztétikájától is megkísérelte elhatárolni a dekolonizációs törekvéseit. Pluralizmusa és relativizmusa ellenére az altermodern koncepciója ugyanis Tlostanova szerint csupán csak a multikulturális kapitalizmus legújabb arca, amely továbbra is egzotikumként piacósítja a szokatlan, idegen, nem európai kultúrákat és perspektívákat.<sup>5</sup> Bourriaud viszont saját programját a kreolizáció, a hibridizáció és a posztkolonializmus kul-

1 Walter MIGNOLO–Rolando VÁZQUEZ: Decolonial AestheSis. Colonial Wounds / Decolonial Healings. *Social Text*, 2013. <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (Léptétve: 2018. 01. 31.)

2 Mignolo amúgy elsődlegesen irodalomtörténész, és kutatásainak kiindulópontját a 16. századi dél-amerikai irodalom képezte. Vö. Walter D. MIGNOLO: *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territorial-*

*ity, and Colonization*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

3 Walter MIGNOLO–Madina TLOSTANOVA: Theorizing from the Borders. Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory*, 9. 2006. No. 2. 205–221.

4 Madina TLOSTANOVA: *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. New York, Palgrave Macmillan, 2017.

5 Nicolas BOURRIAUD: *Altermodern*. London, Tate Modern, 2009.

túraelméleteihez kapcsolja, amelyek a képzőművészeti életben először markánsan Okwui Enwezor 2002-es *Documentájával* jelentek meg, amely három nem európai helyszínre, Újdelhibe, Lagosba és a Karib-térségbe is elvitte a megakiállítást, hogy azt a helyi perspektívákkal szembesítse.<sup>6</sup> A főkurátor a *Black Box* című szövegében a posztkoloniális kritika és Frantz Fanon szemszögéből alkalmazta a dekolonizáció kifejezést is, amelyet nem annyira esztétikai, mint inkább geopolitikai értelemben használt. Mindennek ellenére Enwezor olyan kritikákat is kapott, hogy elsősorban a befutott nyugati művészeti pozíciókra épített, ami aztán nagyban befolyásolta későbbi párizsi és velencei nagy kiállításait, amelyekre már nagyobb arányban hívott meg kevésbé ismert, afrikai és ázsiai művészeket is.<sup>7</sup> Ahogy azonban Tatai Erzsébet szövege is jelzi jelen tematikus számunkban, Enwezor és a 11. *Documenta* maradandó hatást gyakorolt a világ képzőművészeti életére a posztkolonialista perspektíva kitüntetésével, amelynek Enwezor értelmezésében meghatározó eleme a saját hang, a saját esztétikai és politikai pozíció keresése, illetve a kolonialista hatalomgyakorlás elemzése. Mindez jelentős mértékben inspirálta a posztkommunista művészeti kutatásokat is, a Maria Hlavajova által kezdeményezett Former West programot, illetve Piotr Piotrowski horizontális művészettörténet koncepcióját, amelyek az egykori keleti blokk kultúrájának elemzése során a posztkolonializmus különféle elméleteit is felhasználták.<sup>8</sup> E programoknak szerepe lehetett abban is, hogy a 2017-es 14. *Documentát* már egy kelet-közép-európai főkurátor, Adam Szymczyk jegyzi, aki a dekolonizáció stratégiáival is nagyban számol, és – ahogy ezt Tatai

részletesen is bemutatja – nagy teret enged a nem európai művészeknek, akik többnyire saját geopolitikai helyzetükre, alárendelt esztétikai és politikai pozíciójukra reflektálnak műveikkel.

A kelet-közép-európai térség speciális esztétikai és kulturális helyzetét jelzi, hogy nemcsak elszenvedője, de egyúttal gyakorlója is a kolonialista politikának, amit talán a roma kultúra állapota és a roma népcsoportok reprezentációja mutat a legpregnansabban.<sup>9</sup> A roma kultúra és művészet értelmezése kapcsán Magyarországon először Junghaus Tímea alkalmazta a kulturális dekolonizáció elméletét.<sup>10</sup> Omara festésétét elemezve a szerző nemcsak a kulturális hibriditás, illetve a kulturális alávetettség tapasztalatát hangsúlyozta ki, hanem azt a kritikai mentalitást is, amely párhuzamba állítható a dekolonizáció elméleti stratégiáival. A roma identitáskonstrukciók és az európai kultúra komplex, de meglehetősen ambivalens viszonya volt már a témája az általa kezdeményezett és koncipiált Roma Pavilonnak is a 2007-es Velencei Biennálén, amely az európai roma művészek kultúráját mutatta be Írországtól Romániáig ívelően.<sup>11</sup> A Junghaus által bemutatott és újraértelmezett, korábban orientalizált (primitív, egzotikus) vagy a folklórba, naív művészetbe sorolt roma művészet minden korábbinál erőteljesebben mutatta meg, hogy a liminális, határ menti, hibrid, kreol kultúrákat és identitásokat definiáló posztkoloniális kritikának feltétlenül van relevanciája az európai kultúrák értelmezésén belül is.<sup>12</sup>

Walter Mignolo, illetve a dél-amerikai Subaltern Studies Group<sup>13</sup> az ilyen típusú kezdeményezésekre használja a dekoloniális alternatíva (opció) kifejezést, ami

6 Okwui ENWEZOR: *The Black Box*. In: *Documenta 11 Platform 5*. Ed. by Okwui ENWEZOR et al. Ostfildern, Hatje Cantz, 2002. 42–55.

7 Okwui ENWEZOR: *Intense Proximity*. Paris, Palais de Tokyo, 2012; Uő: *All the Worlds Futures*. Venice, Venice Biennale, 2015.

8 Piotr PIOTROWSKI: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. *Umění/Art*, 56. 2008. No. 5. 378–383. Maria Hlavajova az utrechti BAK igazgatójaként alapította meg 2008-ban a Former West kutatási projektet, amelynek neve a „former east” parafrázisa, célja pedig a posztkommunista helyzet kritikai vizsgálata. Vő. Igor ZABEL: The (Former) East and Its Identity. In: 2000+Art East. *The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*. Ed. by Zdenka BADOVINAC, Ljubljana, Moderna Galerija, 2000. 283–288. Lásd még <http://www.formerwest.org/About> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

9 Tímea JUNGHAUS: Roma Art. Theory and Practice. *Acta Ethnographica Hungarica*, 59. 2014. 1. sz. 25–42. A posztkoloniális kritika magyarországi alkalmazásához lásd még Kovács Éva: Fekete testek, fehér testek. *Beszélő*, 14. 2009. 1. sz. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

10 JUNGHAUS Tímea: Az „episztemikus engedetlenség”. Omara Kék sorozatának dekolonizált olvasata. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 3. sz.

312–317. Az *Ars Hungarica* jelen tematikus száma is jórészt Junghaus Tímeának köszönhetően jött létre, aki az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Kritikai Elméletek Kutatócsoportjának tagjaként nyert el egy európai pályázatot (RomArchive) a roma kultúra archiválása témájában. A kutatócsoport tagjai a pályázat apropóján vágtak bele abba a feladatba, hogy értelmezzék a dekolonizáció jelenségét Kelet-Közép-Európában. Junghaus Tímea egyelőre elfoglaltsága és kötelezettsége (a European Roma Institute for Art and Culture igazgatói posztja) miatt már sajnos nem tudott tanulmánnyal is megjelenni számunkban, de segítségét és támogatását ezúton is köszönjük.

11 *Paradise Lost. The First Roma Pavilion*. (52. Biennale di Venezia) Ed. by Tímea JUNGHAUS–Katalin SZÉKELY, München, Prestel, 2007.

12 Néstor García CANCLINI: *Hybrid Culture. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995; Homi BHABHA: *The Location of Culture*. New York, Routledge, 1994.

13 A Subaltern Studies Group kutatócsoportot Ranajit Guha alapította 1982-ben. Az alapvetően dél-ázsiai horizontú csoport munkásságába a kilencvenes években kapcsolódtak be dél-amerikai kutatók, akik a kilencvenes évek végén elhatárolódtak az általuk még mindig túlságosan „nyugatiként” értékelt Ranajit Guha és Dipesh Chakrabarty

nemcsak a saját hang és identitás keresésére fókuszál, de feltételezi a másik (illetve az Egyik) mibenlétének és hatalmának pontos ismeretét, feltérképezését is.<sup>14</sup> Mignolo frappáns kifejezésével élve a dekolonizációs kritika kétségbe vonja a „gondolkodom, tehát vagyok” racionalista maximáját, és helyette az úgy „gondolkodom, ahol vagyok” irányelvet javasolja érvényesíteni nemcsak a politikában, de a tudományban és az ismeretelméletben is.<sup>15</sup> Mignolo tehát a dekolonizáció kifejezést nem szimplán geopolitikai értelemben fogja fel, hanem inkább episztemológiailag, sőt a foucault-i episztémé fogalmának értelmében beszél *epistemic disobediance*-ről, vagyis ismeretelméleti engedetlenségről, ami a fennálló tudományos (és hatalmi) rendszer kritikáját, szubverzióját jelenti. Mignolo azonban nem hivatkozva Foucault-t és a francia tudományfilozófia más jelentős alakjait sem, mivel nála az episztemológiai törés nem az időben határozódik meg, hanem inkább a térben.<sup>16</sup> Mignolo és az intellektuális felszabadítás (*Liberation Theory*) dél-amerikai elmélete ugyanis egy olyan nyelvi, kulturális és ismeretelméleti elszakadást, lecsatlakozást (*delinking*) proponál, amely a tudományban domináns európai filozófiától és kultúrától kíván elhatárolódni. Mignolo és a Puerto Ricó-i szociológus, Ramón Grosfoguel értelmezésében még a posztkolonizációs kritika is erőteljesen a domináns, nyugati kultúraelmélet felől értelmezi a kolonializmus gyakorlatát, ami törvényszerűen ahhoz a kérdéshez vezet, hogy szóhoz juthat-e egyáltalán a gyarmatosított kultúra, ha a gyarmatosító nyelvét és diszkurzusát használja. Mignolo szerint erre a problémára csak akkor van megoldás, ha a gyarmatosított kultúrák megkonstruálják saját, független, lokális történetüket, és a saját történelmi és kulturális perspektívájukban értelmezik a nyugati kultúra felbukkanását, illetve ennek a kultúrának a lefordítását és átértelmezését.

Mignolo ismeretelméleti engedetlenség programjának elsődleges kiindulópontja maga is egy lokális jelenség, a dél-amerikai, posztmarxista tudásszociológus-

gia, amelynek nagy alakja a perui Aníbal Quijano, aki az európai tudás/hatalom inherens kolonialitásának, gyarmatosító-elnyomó jellegének elméletét (*coloniality of power*) hirdeti. Foucault és Edward Said nyomán Quijano is a tudás és a hatalom egységét, elválaszthatatlan összefonódását vallja, másrészt azonban Said és Foucault nézőpontját is túllontúl európainak érzi, mivel nem igazán kérdőjelezi meg a tudás európai rendszerének primátusát.<sup>17</sup> Quijano tehát azért válik Mignolo gondolkodásának kiindulópontjává, mert a kolonizációt nemcsak gazdasági, politikai és kulturális értelemben definiálja, hanem az ismeretelmélet és a tudás, sőt a gondolkodás kolonizálásáról beszél. Quijano lényegében azt állítja, hogy az európai kolonializmust legitimáló rasszizmus nemcsak gazdasági és politikai, hanem ismeretelméleti elnyomást is jelentett, vagyis az európai kultúra és tudomány a tudás dél-amerikai, ázsiai és afrikai formáit egyértelműen alsóbbrendűként definiálta. Mignolo másik meghatározó intellektuális forrása szintén lokális: a latin-amerikai függőség elmélet (*Dependency Theory*), és azon belül is az argentin filozófus, Enrique Dussel nézőpontja, aki Quijanoval és Saiddal párhuzamosan már a hetvenes években a tudás geopolitikai meghatározottságáról beszélt, és ennek leküzdésére javasolta a tudás dekolonizálását, illetve felszabadítását.<sup>18</sup> A Mignolo és Grosfoguel által kedvelt lecsatlakozás kifejezés pedig egy egyiptomi közgazdász, Samir Amin tevékenységéhez kapcsolódik, aki azonban még elsősorban gazdasági és politikai értelemben használta, amit Mignolo és Grosfoguel terjesztettek ki a tudományra és a tudás egészére.<sup>19</sup> A dekolonizációs opció és az ismeretelméleti engedetlenség programjának gyökerei azonban a hatvanas–hetvenes évek dekolonizációs gazdasági és kulturális elemzéseinél is messzebbre vezetnek, legalább a martinique-i Aimé Césaire és a szintén martinique-i származású, de Franciaországban élő Frantz Fanon negyvenes–ötvenes évekbeli munkásságáig, akik először néztek szembe a kolonializmus mélyebb, lélektani és ismeretelméleti dimenzióival.

munkásságától. Vö. Ramón GROSFOGUEL: De-Colonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political Economy. *Transmodernity*, 2011. <http://dialogoglobal.com/texts/grosfoguel/Grosfoguel-Decolonizing-Pol-Econ-and-Postcolonial.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

14 Walter MIGNOLO: Epistemic Disobedience and the Decolonial Option. A Manifesto. *Transmodernity*, 2011. <https://escholarship.org/uc/item/62j3wz83> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

15 Walter MIGNOLO: I Am Where I Think. Remapping the Order of Knowledge. In: *The Creolization of Theory*. Ed. by F. LIONNET–S. SHIH. Durham, Duke University Press, 2011. 159–192.

16 Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiájáról*. Budapest, Osiris, 2000.

17 Anibal QUIJANO: Coloniality of Power, Eurocentrism, Latin-America. *Nepantla*, 2000. 1. sz. 533–580. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/295861/mod\\_resource/content/1/Quijano%20%282000%29%20-Coloniality%20of%20power.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/295861/mod_resource/content/1/Quijano%20%282000%29%20-Coloniality%20of%20power.pdf) (Letöltve: 2018. 01. 31.); Uő: *Imperialismo y marginalidad en América Latina*. Lima, Mosca Azul Ediciones, 1977.

18 Enrique DUSSEL: *Filosofía de Liberación*. Mexico City, Edicol, 1977; Edward SAID: *Orientalizmus*. Budapest, Európa, 2000.

19 Samir AMIN: *La déconnexion. Pour sortir du système mondial*. Paris, La Découverte, 1986.

Frantz Fanon legendás könyve, *A fekete bőr és fehér maszk* a kolonializmus és az önkolonizáció gyakorlatainak pszichológiai és pszichoanalitikai (lacani alapú) értelmezése.<sup>20</sup> Fanon kiindulópontja az azonosulás a Másik (*Other*) nézőpontjával, a lacani értelemben vett testetlen, szimbolikus tekintettel (*regard*), ami a fekete bőrszín esetében a fehér, kulturális és társadalmi maszk, avagy a fehér tudás és civilizáció vágyát generálja. Ez a vágy azonban együtt jár a fehér, euro-amerikai, rasszista hierarchia által implikált alárendelt, egzotikus, szinte animális pozíció elfogadásával is. Fanon elmélete kapcsán azonban érdemes felhívni a figyelmet a lacani esszencializmus kritikájának szempontjaira is, amelyet Gayatri Chakravorty Spivak érvényesített a posztkolonialista elméletekkel szemben.<sup>21</sup> Az esszencializmus kritikája ráadásul érdekes és elgondolkodtató módon érvényes lehet a dekolonizáció dél-amerikai elméletére is, hiszen Mignolo, Fanonhoz hasonlóan, csak az alávetettek kapcsán engedi meg a diverzitást, az európai tekintetet viszont homogenizálja. Ebből adódóan és éppen egy nem homogén Európa lokális, magyar kulturális tapasztalata alapján a közép-európai kultúra elemzése során álláspontom szerint talán szerencsésebb Homi Bhabha hibridizáció, vagy Spivak dinamikus és heterarchikus Másra tevés (*othering*) elméletének alkalmazása. Bhabha és Spivak is úgy gondolja, hogy az Egyik és a Másik pozíciója sohasem statikus. Egyrészt a magasabb rendűként és az alsóbbrendűként definiált kultúra és identitás elemei mindig keverednek, másrészt maga a Másik sem ragadható meg esszenciálisan, hiszen – ahogy ezt a jelen lehangoló valósága kiválóan mutatja – a kelet-közép-európai Másik magát Egyikként definiálja egy közel-keleti vagy afrikai menekülttel szemben.

Miközben a dél-amerikai és az afrikai posztmarxista filozófia és társadalomelmélet a gazdasági és politikai dekolonizációval párhuzamosan szembenézett a nyugati tudomány felsőbbrendűségének fennmaradásával, és elkötelezte magát a lecsatlakozás programja mellett, a

kulturális antropológiában is előtérbe került a kultúra és a civilizáció euro-amerikai kizárólagosságának kritikája. Az antropológia hetvenes évekbeli kulturális fordulatát ráadásul a nyolcvanas években egy ontológiai fordulat is követte, ami már az európai kultúra- és szubjektum-elméletek helyett valóban a helyi, „őshonos”, lokális tudás alapján kívánta megkonstruálni a nem európai kultúrákat.<sup>22</sup> Philippe Descola *Beyond Nature and Culture* című könyvében már valóban másféle, az európaiktól gyökeresen eltérő episztemológiákról értekezett,<sup>23</sup> a brazil Eduardo Viveiros de Castro pedig a *Cannibal Metaphisique*-ben másféle, azaz nem európai ontológiákat is meghatározott, aminek filozófiai kiindulópontja is az amerikai indián perspektivizmus világképében gyökerezett.<sup>24</sup> Viveiros de Castro provokatívan arra építette az antropológia perspektivista elméletét, hogy az amerikai indián kultúrákban a természeti jelenségeknek, a földrajzi entitásoknak és az állatoknak is lelkivilágot és cselekvőképességet, avagy ágenciát tulajdonítanak. Descolát szintén az amazóniai animizmus inspirálta egy relativisztikus antropológia felé, amely négy nagy és eltérő ismeretelméletet különböztet meg globálisan. Ezek közül csak az egyik a számunkra is jól ismert euro-amerikai materializmus, a másik a dél-amerikai animizmus, a harmadik az ausztráliai totemizmus, a negyedik pedig a polinéziai analogizmus. Descola ismeretelméleti alapokra helyezte, a materiális és a szellemi valóság viszonyát és koherenciáját elemző elmélete amúgy Claude Lévi-Strauss munkásságán át egészen Marcel Mauss kulturális antropológiai nézőpontjáig vezethető vissza, aki amellett érvelt, hogy a másféle nyelvek törvényszerűen másféle kultúrákat alapoznak meg.<sup>25</sup> Az antropológiai és a kulturális perspektívák természetesen össze is fűzhetők, sőt még a tudomány filozófiáját és szociológiáját is inspirálhatják, ahonnan visszahathatnak a művészet elméletére is, ahogy ezt Bruno Latour munkássága is mutatja.<sup>26</sup> A perspektivizmus és az antropológiai relativizmus inspirálta Carolyn

20 Frantz FANON: *Peut noir, masques blanc*. Paris, Seuil, 1952.

21 Gayatri Chakravorty SPIVAK: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward the Vanishing History of the Present*. Cambridge, Harvard University Press, 1999.

22 Martin HOLBRAAD–Morten Axel PEDERSEN: *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

23 Philippe DESCOLA: *Beyond Nature and Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 2013. Descola ebből a nézőpontból egy nagy sikerű kiállítást rendezett a párizsi Musée Quai Branlyben, a *Fabrique des images*-t, amely a négyféle episztemológia képkészítési praxisát hasonlította össze.

24 Eduardo VIVEIROS DE CASTRO: *Cannibal Metaphisique. For a Post-Structural Anthropology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

25 Marcel MAUSS: *Szociológia és antropológia*. Budapest, Osiris, 2000.

26 María Inigo CLAVO: *Modernity vs. Epistemodiversity. E-Flux*, 2016. <http://www.e-flux.com/journal/73/60475/modernity-vs-epistemodiversity/> (Letöltve: 2018. 01. 31.) és Bruno LATOUR: *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*. Cambridge, Harvard University Press, 2013. Latour már a nyolcvanas évek végének ANT-jében (Actor Network Theory: „cselekvőhálózat-elmélet”) ágenciát tulajdonított a nem emberi létezőknek, majd provokatív, antropológiába ágyazott modernizmuskritikáját a perspektivizmus és az ontológiai relativizmus jegyében fejlesztette tovább a modernitás különféle nyelvjátékainak és teremtő intencióinak enciklopédikus leírásával.

Christov-Bakargiev 2012-es 13. Documentáját is, amely éppen az alternatív, nem európai episztemológiák felől kísérelte meg újrendezni a világ művészetét.<sup>27</sup> Christov-Bakargiev, Latour és Descola nézőpontja ráadásul összevethető a kapitalizmus antiglobalista kritikájával is, amelyben az ökológiai elméletek is kitüntetett szerepet játszanak. Egy ilyen T. J. Demos munkássága által inspirált ökológiai nézőpontból vizsgálja tematikus számunkban a természet kolonizálását Maja és Reuben Fowkes a Szovjetunióban, Kelet-Közép-Európában és konkrétan Magyarországon is a sztálinizmustól a rendszerváltáson át napjaink populisták kultúrafogasztásáig ívelően.

A posztkolonializmus és a posztkommunizmus komplex viszonyát elemezve Európában először Madina Tlostanova különböztette meg egymástól a posztkolonializmus és a dekolonizáció diszkurzusát. Az egyik, vagyis az előbbi továbbra is a nyugati modellek fordíthatóságát vizsgálja, az utóbbi viszont igyekszik elszakadni a nyugati nézőponttól, hogy ezáltal végre kikerülhessen az alávetett pozíciójából. A lecsatlakozást azonban nagyon megnehezíti, hogy egy olyan régióról van szó, amelyik többszörösen is érintett a kolonializmusban, hiszen a kommunizmus idején a Szovjetunió gyarmatosította, a Nyugat pedig orientalizálta, a kommunizmus összeomlása után pedig abban a „nyugati”, európai helyzetben találta magát, amikor a „valódi” Kelettel (a Közel-Kelettel és Ázsiával) szemben mégis Európaként definiálódik, amit a 2010-es évek migrációs válsága is sokkolóan jelez.<sup>28</sup> Hasonló szempontok szerint gondolkodik Ovidiu Țichindeleanu is, aki szerint Kelet-Európa dekolonizálásának az a tétje, hogy képesek vagyunk-e a nyugati, kapitalista és a keleti, kommunista modernizáció diszkurzusától is kellő távolságot tartani, és olyan alkotásokra és folyamatokra támaszkodni, amelyek a sajátos, helyi kulturális hagyományok talaján alulról építkezve írják le a lokális kultúrákat.<sup>29</sup> A lokális és a globális kultúra komplex viszonya persze már a posztkolonialista kritika által motivált posztkommunizmus értelmezésekben is központi szerepet játszott. A posztkolonialistaként értett posztszovjet

kultúra relevanciáját vetette fel még a kilencvenes években a litván származású David Chioni Moore, aki a Said *Orientalizmus* könyvétől szétterjedő diszkurzus érvényességét vizsgálta a volt szovjet térségben.<sup>30</sup> Chioni Moore egyúttal azt a kérdést is ironikusan feltette, hogy vajon a posztszovjetre is igaz lehet-e Spivak posztkolonializmus kritikája, ami a nyugati episztemológia, a nyugati nyelv primátusára mutat rá, amelyen a nem nyugati szubjektum is gondolkodni kényszerül, ami azonban törvényszerűen átírja „saját” emlékeit, tapasztalatait és mindennapi reakcióit is.

Spivak kiinduló problémája bizonyos értelemben Said orientalizmusának és az ázsiai Subaltern Studies Group munkásságának a kritikája volt, hiszen azt a kérdést tette fel, hogy tud-e egyáltalán az alávetett (*subaltern*) beszélni.<sup>31</sup> Vagyis lehet-e egyáltalán saját, önálló, autonóm hangja (és identitása) a nyelvileg és kulturálisan alávetett szubjektumnak, hiszen azon a nyelven beszél, amely az idegen, elnyomó hatalom nyelve. Azon a nyelven – India és Pakisztán esetében angolul – artikulálja magát, amely a kolonizáló kultúra nyelve, és ez a nyelvi artikuláció – mint azt már Fanontól és Lacantól is tudhatjuk – egészen mélyen átírja a szubjektum önmagáról alkotott képét is. Spivak tehát Antonio Gramsci alávetett fogalmát emeli ki a marxista osztályelméletből, és Derrida nyelvbe lehorgonyozott szubjektumán keresztül plántálja át az orientalizmus Said-féle, de Foucault által inspirált diszkurzusába. Spivak azonban Derrida nyomán egyúttal dekonstruálja, szét is szálazza azt a bináris struktúrát, amit a kolonializmus jelent. Homi Bhabhához hasonlóan azt hangsúlyozza, hogy nem létezik monolit elnyomó, és nincs esszenciális elnyomott sem, a Mászás, a mássá tevés stratégiái és mechanizmusai időben változnak, a szubjektum pozíciói az elnyomó és az elnyomott szélső pontjai között oszcillálnak. Mignolo és dél-amerikai társai azonban ennek ellenére is az ázsiai Subaltern Studies Groupkal, Spivakkal és Saiddal szemben kívánták definiálni a dekolonizációs opciót, és azt egy általános, globális, episztemológiai szintre helyezni, aláaknázva a nyugati akadémia hegemoniáját. Ez azonban felveti a már általam is jelzett szubverzív

27 Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV: „The dance was frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time.” In: *The Book of Books*. Catalogue of DOCUMENTA (13). Ed. by Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV et al. Ostfildern, Hatje Cantz, 2012. 30–45.

28 Dorota KOŁODZIEJCZYK–Cristina SANDRU (eds.): *Postcolonial Perspectives on Postcommunism in Central and Eastern Europe*. New York, Routledge, 2017.

29 Ovidiu ȚICHINDELEANU: Decolonizing Eastern Europe. Beyond Internal Critique. In: Maria Rus BOJAN–Ami BARAK–Bogdan GHIU (cura-

tors): *Performing History*. IDEA, 38. 2011, special issue for the Romanian Pavilion at the 54<sup>th</sup> Biennale di Venezia 2011.

30 David CHIONI MOORE: Vajon a poszt a posztkolonialisban ugyanaz, mint a posztszovjetben? Egy egész világra kiterjedő posztkolonialis kritika felé. 2000, 2008. 9. sz. 3–22. <http://ketezer.hu/2008/09/vajon-a-poszt-a-posztkolonialisban-ugyanaz-mint-a-posztszovjetben/> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

31 Gayatri Chakravorty SPIVAK: Szóra bírható-e az alárendelt? *Helikon*, 42. 1996. 4. sz. 450–483.



univerzalizmus problematikáját, ami homogenizálja az euro-amerikai, avagy északi kultúrát, ami miatt Mignolót erőteljes kritika érte a holokauszt értékelése kapcsán, amit tematikus számunkban Turai Hedvig vizsgál meg alaposabban. Turai nemcsak arra mutat rá, hogy Hannah Arendt és Aimé Césaire a rasszizmus és az embertelen erőszak okán még összekapcsolta a holokauszt és a kolonializmus tragédiáit, de arra is, ahogy később ez a fajta globális, többirányú emlékezetpolitika feledésbe merült, hogy aztán a 21. század elején újra megjelenhessen – többek között – egyes kelet-közép-európai művészek munkásságában is.

A kelet-európai posztkolonializmust népszerűsítő David Chioni Moore viszont a 20. század végén még egyáltalán nem számolt a dekolonizációs opció és az alternatív, lokális ontológiák és ismeretelméletek lehetőségével, így provokatív kérdése ekként hangzott: vajon a poszt a posztszovjetben ugyanaz-e, mint a poszt a posztkolonizálisban? Az amerikai irodalomtörténész a balti országok szovjet kulturális kolonizációja alapján vélte úgy, hogy a párhuzam működhethet, kelet-közép-európai viszonylatban azonban a helyzet nyilvánvalóan eltérő, hiszen például Magyarországon és Lengyelországban sem lett az orosz a hivatalos nyelv és a hivatalos kultúra. Ugyan a kelet-közép-európai országokban is végrehajtották a kulturális intézményrendszer szovjetizációját, de az csak korlátozott mértékben érintette a kultúra intézményét, amelynek megmaradtak az alapvetően nyugat-európai, magyar viszonylatban német és francia mintái. Ezek a minták azonban egy kicsit azért mindig idegenek is maradtak a magyar kulturális hagyomány talaján, ami felvetheti a nyugati kolonialitás Quijano és Mignolo által körülhatárolt problematikáját is. Kelet-Európa és Kelet-Közép-Európa ugyanis a modern Nyugat számára egészen sokáig az Oriens legközelebbi nyúlánya maradt, az egzotikus Kelet a Lajtánál, de legalábbis a Dunánál kezdődött a csikósokkal és a betyárokkal, ami már a modernizmus hajnalán megszülte a felzárkózás, illetve az alternatív modernizáció diszkurzusát, ami Magyarországon később a „harmadik út”-ként vált ismertté, és egy sajátos közép-európai fejlődés lehetőségét kereste a Monarchia összeomlásának idején és még Trianon után is.

A kelet- és a kelet-közép-európai modernizáció és a nemzeti kultúra ellentmondásos ideológiájának konfliktusa keltette fel a bolgár Alekszandr Kjoszev figyel-

mét is, aki a keleti blokk összeomlása után nem sokkal már az önkolonizáció problematikáját vetette fel a közép-európai és a délkelet-európai, avagy balkáni kultúrák kapcsán. Kjoszev a 19. századi balkáni népek nemzet- és kultúraépítése kapcsán ugyanis a modernizáció diszkurzusán belül egy implicit alárendelődést érzékelt az európai eredményeket meghonosítani igyekvő kozmopolita irodalmárok és politikusok körében, akik úgy gondolták, hogy az ő nemzetük is európai, de még nem eléggé az, ami nyilván összefüggött a 19. századi romantikus orientalizmus jelenségével, ami az egykori török hódoltság területet egyértelműen a keleti kultúra részének tekintette. Kjoszev nézőpontját gondolta tovább Timár Katalin 2002-es cikke is, amely a kelet-közép-európai művészettörténetet definiálta az önkolonizáció eszközeként.<sup>32</sup> Timár arra a diszkrepanciára mutatott rá, ami a nyugati (amerikai) és a keleti (magyar és kelet-közép-európai) neoavantgárd között feszül, amit a progresszív, avantgárd művészettörténeti és kritikai diszkurzusok tulajdonképpen negligáltak, de legalábbis elrejtettek a fejlődés és a korszerűség oltára mögé. Timár problémája egyúttal Spivak perspektíváját is felidézi, és a nyugati frazeológia, a nyugati tekintet interiorizálását egyfajta veszteségként tételezi. Ennek apropója tulajdonképpen az, ahogy a kilencvenes évek végén Közép- és Kelet-Európa megkísérli beírni magát az európai művészet történetébe az *After the Wall* (kurátor: Bojana Pejić) és az *Aspekte/Positionen* (kurátor: Hegyi Lóránd) kiállításokkal. A „keleti” szerzők azonban továbbra is a nyugati frazeológiát használják, miközben az *After the Wall* katalógusában megjelenik egy posztkolonialista, kritikai hang is, a bolgár filozófus Alexander Kjoszev tanulmánya a kelet-európai önkolonizációról, melynek során a kicsit mások, a közeli keletiek (Kjoszev példája Bulgária) önként csatlakoznak az európai univerzalista felvilágosodás és modernizáció programjához. Ennek során azonban az elmaradt, a kulturálatlan, a civilizálatlan pozíciójába helyezik magukat, vagyis elfogadják a Nyugat fensőbbiségét, nyelvét és kultúráját.<sup>33</sup> Timár ezt érzékeli a nyugati művészetkritikai frazeológia kritikátlan régiós (mindenekelőtt magyar) átvétele során, aminek paradigmatis esete a pop-art lesz, amely az *Iparterv* kiállítások egyik stílusaként indult hódító magyar útjára. Szimptomatikus e tekintetben Sinkovits Péter naiv nyugati igazodása, amikor az *Iparterv*-generáció kapcsán számba veszi,

32 Katalin TIMÁR: Is Your Pop Our Pop? Art History as a Self-Colonizing Tool. *ArtMargins*, 2002. <http://artmargins.com/index.php/8-archiv/323-is-your-pop-our-pop-the-histor> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

33 Alexander Kjoszev: Megjegyzések az önmagukat kolonizáló kultúrákról. *Magyar Lettre International*, 37. sz., 2000. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00021/kjosz.htm> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

hogy a magyar művészek már mi mindent (hard edge, op-art, pop-art) ismertek a világ legfrissebb művészeti törekvéseiből. 1991-ben pedig Keserű Katalin már a magyar neoavantgárd művészet egyik kulcsfogalmaként hasznosítja a pop-artot.<sup>34</sup> Keserű azonban nagyjából tisztában volt a magyar pop-art másságával, és ezt meg is kívánta ragadni kiállításával és könyvével, sőt ennek a Másságnak a kérdése vélhetően megjelent a hatvanas–hetvenes évek művészeinek intellektuális horizontján is. Ezt jelzi Erdély Miklós és Szentjóby Tamás reflektált és komplex viszonya a pop-art-hoz, amelynek elemzése kapcsán saját szövegében egy hibrid (antikapitalista és antikommunista) közép-európai, kulturális mentalitást kísérek meg definiálni.

Ehhez az univerzalizmushoz, illetve a modernizmus fetisizálásához kapcsolódik András Edit önkolonizáció-kritikája is, amely szerint a gazdasági és kulturális elmaradottságból eredő többszörös trauma problematikus feldolgozásához, önviktimizációhoz és a lokális narratívák elsorvadásához vezet.<sup>35</sup> A tiszta pozíciókban gondolkodó kolonializmus diszkurzusa ugyanis András szerint nem igazán alkalmazható Kelet- és Kelet-Közép-Európára, és amikor mégis alkalmazzák a művészetben, az egyúttal egy bizonyos, modernista és univerzalista nézőpont kitérítését is jelzi, ami elvárt az adott kultúra másként gondolkodó képviselőitől is. Ez pedig implicita a saját hangok, illetve a lokális narratívák háttérbe szorításához vezet. Piotr Piotrowski horizontális művészettörténete is hasonló „dekoloniális” logikát követ, amikor a perifériák stílári sokszínűségéből kiindulva kétségbe vonja a centrum értékeinek univerzalitását, és speciális, köztes, kevert, szürke – se nem fekete, se nem fehér, se nem tisztán kapitalista, se nem tisztán kommunista – zónákat detektál az egykori keleti blokk tömbjén belül.<sup>36</sup> Piotrowski a szerb Bojana Pejčićhez, a szlovén Igor Zabelhez és a bolgár Alexander Kjoszevhez hasonlóan már a kilencvenes években szembenézett a Közeli Más pozíciójának definiálásával, amellyel az első világtól elválasztott második világ kényszeredetten illette magát saját rendszerének összeomlása és re-kapitalizálása után.<sup>37</sup> Piotrowski a szürke zónából kiindulva gondolta úgy, hogy a korábbi vertikális, centrumokban és perifériákban gondol-

kodó művészettörténet helyett egy horizontálisra van szükség, amely nem a centrumból tekint a perifériára, hanem éppen fordítva, a periféria felől értelmezi újra a centrumot is. Tematikus számunkban a dekoloniális opció nézőpontja felől András Edit olvassa újra Piotrowski horizontális művészettörténet-elméletét és annak genealógiáját, amely a dél-amerikai kritikai törekvésekhez hasonlóan a periféria saját, illetve sajátos történeteinek megkonstruálására törekszik. András megállapítása szerint a dekoloniális elméletől eltérően a lengyel művészettörténész által kidolgozott elmélet, a horizontális művészettörténet nem kívánt lecsatlakozni a nyugati tudásról, inkább azon belül akarta elérni az egyenrangú szereplő státuszát. Vagyis nem számolt azzal, amit Quijano, vagy az András Edit által idézett haiti antropológus, Michel-Rolph Trouillot a Nyugat inherens kolonialitásának tekintett.

Ha a közép-európai tradíciókat és a helyi értékeket nézem, akkor Junghaus Tímea és Timár Katalin tevékenysége mellett engem az inspirált a dekoloniális elmélet lokalizálására, hogy a kelet-közép-európai képzőművészet értelmezése során az ismeretelméleti engedetlenség, a saját hang, a sajátos narratívákra épülő identitás feltérképezése még mindig gyerekcipőben jár. Mindazonáltal már vannak örömdokain, a neoavantgárd értelmezése során, a „szürke zóna” stílári sokszínűségétől indul el, miközben kiemeli egy sajátosan lokális kultúra jelentőségét is, amikor a nyugati hatásokat transzferként, kulturális fordításként értelmezi, amelynek során például a nyugati pop-art elemei egy jellegzetesen magyar festői kultúrába épültek be. Ettől a szürnaturalizmusnak és mágius realizmusnak is nevezett stílustól nem volt idegen a szürrealizmus és a montázs avantgárd logikája sem, a végeredmény pedig egy „kvázi-pop” festészet lett, ami első blikkre kompatibilis a nyugati fejleményekkel, de valójában másféle kulturális és politikai alapokra épül.<sup>38</sup> A popeffekt kifejezés az angol David Crawley-től ered, aki azért használja, mert a pop gazdasági és kulturális előfeltételei Kelet-Közép-Európában szerintem nem voltak adottak, vagyis nem létezett a fejlett kapitalista fogyasztói társadalom, így a popnak csak a képi toposzai épülhettek

34 KESERŰ Katalin: *Variációk a POPARTra*. Budapest, Új Művészet, 1991.

35 Edit ANDRÁS: Blind Spot of the New Critical Theory. Notes on the Theory of Self-Colonization. *Exindex*, 2004. <http://exindex.hu/index.php?l=en&page=3&id=245> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

36 Piotr PIOTROWSKI: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London, Reaktion, 2012.

37 Bojana PEJČIĆ: Dialectics of Normality. In: *After the Wall*, Ed. by Bojana PEJČIĆ–David ELLIOT. Stockholm, Moderna Museet, 1999. 16–28.

38 DÁVID FEHÉR: Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary. In: *International Pop*. Ed. by Darsie ALEXANDER–Bartholomew RVAN. Minneapolis, Walker Art Center, 2015. 131–148.

be.<sup>39</sup> A „csak” azonban szerintem továbbra is felveti a Nyugat és a Kelet dichotómiáját, ami a nyugati „terméket”, a nyugati filozófiát és kultúrakritikát tételezi elsősorban értékként, ami afelé mutat, hogy a lokális és a globális értékek és „tudásformák” viszonyának tisztázása továbbra sem vesztette el aktualitását. Aknai Katalin és Perenyi Monika esettanulmányai is ebből a problémából, a lokális és a globális viszonyából, hierarchikus szerkezetéből indulnak ki, és olyan eseteket elemeznek, amikor a helyi tudást valóban felhasználták a globális és univerzális narratívák átírására. Aknai Kesztyű Ilona hatvanas évekbeli festészete kapcsán vizsgálja meg a nagy nyugati művészeti trendek értelmezésének, kulturális fordításának gyakorlatát, illetve a helyi, lokális jellegzetességek (szív alakú balatonudvari sírkövek) kitüntetését, emblematizálását. Perenyi pedig a hetvenes évek konceptuális fotografiai praxisa, illetve annak művészettörténeti értelmezése kapcsán mutat rá az angolszász értelmezési keretek kitüntetett szerepére, miközben azt is bizonyítja, hogy maguk az alkotók nemcsak így tekintettek magukra, hanem a

lokális magyar intellektuális tradíciókra is reflektáltak. Ezek a tradíciók ráadásul részei voltak egy „titkos”, avantgárd nyelvnek is, amely a montázs elméletén és gyakorlatán keresztül éppúgy magába foglalta a lélek pszichoanalitikus szemléletét, mint a kulturális barkácsolás praxisát, ami ismét csak a hibriditás, a „karneváli” kultúra és a közép-európai dekolonizáció relevanciájára mutat rá. Mindez azért sem lehet teljesen idegen számunkra, illetve azért is tűnhet kísértetiesen ismerősnek – hétköznapi tapasztalatainkon túl –, mert a kulturális hibridizáció polifón hangokra és identitásokra épülő posztkoloniális elméletének gyökerei éppen Kelet-Európába, Mihail Bahtyin kultúraelméletéhez vezetnek.<sup>40</sup> Bahtyin ugyan még nem rasszok és szubkultúrák, hanem inkább osztályok és rétegek szerint differenciált, amihez nyilván hozzájárult saját kommunista életvilága is, viszont a valóságot a maga mocskos és irracionális komplexitásában, a filozófiai és ismeretelméleti dichotómiákon túllépve kívánta értelmezni, éppúgy, ahogy a kelet-közép-európai művészet legjava is ezt tette, illetve teszi.

39 David CRAWLEY: Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule. *Faktografia*, 2014. <https://faktografia.com/2014/01/26/pop-effects-in-eastern-europe-under-communist-rule/> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

40 Mihail BAHTYIN: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest, Európa, 1982.

## Orientációváltások a közép-kelet-európai művészetelméletben 1989 után

*Nemzeti, regionális vagy globális művészettörténet  
(a posztoszocializmus, posztkolonializmus  
vagy dekolonialitás jegyében)?*

Jelen írás a közép-kelet-európai régió 1989 utáni művészetelméleteinek orientációváltásait vizsgálja, amelyek a szocialista rendszer összeomlását követően a megváltozott geopolitikai térképen, majd a globalizáció következtében kitágult világban, illetve annak átstrukturálódott szövetségi rendszerében akarják kijelölni a régió művészetének helyét és elméleti kereteit is.<sup>1</sup> Azokkal a tudományos törekvésekkel foglalkozom, amelyek kilépnek a nemzeti művészettörténet-írás keretei közül, és az elzárkózás helyett a párbeszédet szorgalmazzák. Mindez a hovatartozás kínzó dilemmájaként is értelmezhető, s írásom a régió önképében, önmeghatározásában bekövetkezett változásokat, továbbá a pozíciómeghatározás és újrapozicionálás kényszerének mozgatórugóit és elemeit igyekszik megragadni. A közép-kelet-európai régió művészetének és művészettörténetének pozícióváltására és ehhez kapcsolódó kiújult önmeghatározási kényszerére számos művészettörténész reagált. Közülük leginkább Piotr Piotrowski szövegei kristályosodtak ki átfogó elméletté.<sup>2</sup> Jelen írás középpontjában így ennek az elméletnek<sup>3</sup> a genealógiája és más elméletekkel, illetve más régiók hasonló elméleteivel (posztoszocialista, posztkolonialista, dekolonialista) történő összevetése áll.

A kilencvenes években a hidegháború utáni átrendeződés a hön vágyott egyenlőség helyett ismét egyenlőtlen hatalmi helyzetet eredményezett, amely nemcsak csalódottságot, dühöt és kritikát generált a régió szakembereiben és művészeiben,<sup>4</sup> de a korábbi, a „hidegháborús Más”-ra irányuló kitüntetett figyelem elvesztésétől való félelmet is.<sup>5</sup> Sokak számára a politikai változások után vált világossá, hogy a hidegháború során a régióra irányuló megkülönböztetett figyelem a politikai, kulturális kuriozitás mellett annak is szólt, hogy a térség projekciós felületet jelentett a Nyugat számára, amibe bele lehetett vetíteni a művészet vágyképét mint a társadalom egyik hatalommal bíró tényezőjét, miközben a kapitalista viszonyok között az már jó ideje a fogyasztási cikkek egyikévé degradálódott. Párhuzamosan avval, hogy oka fogyottá vált a vasfüggöny mögül, ellenzéki pozícióból beszélni, s a politikai egzotikum is elillant, a nyugati világba vezető kiskapuk is bezáródtak. Megváltozott a mozgásirány Európa két régiója között: megszűnt a nyugati értelmiség zárandoklása a „szürke zónába”, ellenben elvárattott az Új Európa margóján élőkől, hogy maguk fogalmazzák meg saját hitvallásukat és artikulálják hangjukat, leginkább a „lingua francá”-vá avanszált angol nyelven.<sup>5</sup>

1 Az írás átdolgozott és jelentősen kibővített változata a *What Art History? In Memoriam Piotr Piotrowski* nemzetközi konferencián elhangzott előadásnak. 2016. December 8–9. Moderna galerija / Museum of Modern Art, Ljubljana. Szervezte: Igor Zabel Association, Ljubljana-ERSTE Foundation, Vienna.

2 Piotr PIOTROWSKI: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. *Umění/Art*, 2008. No. 5. 378–383.

3 Ennek egyik eklatáns példája a nagy port kavart *Interpol* kiállítás volt. Lásd erről Edit András: Dog Eat Dog. Who is in Charge of Controlling Art in Post-Socialist Condition?, *Third Text. Socialist Eastern Europe*, special issue (ed. by Reuben FOWKES), 23. 2009. January. 65–78; Igor ZABEL: Dialogue. In: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. Ed. By Laura HOPTMAN-Tomáš

POSPYSZIL. Cambridge Mass.–New York–London, Museum of Modern Art–MIT Press, 2002. 355–356.

4 Ugyanez érvényes a művészekre is. Lásd erről Edit ANDRÁS: The Painful Farewell to Modernism. Difficulties in the Period of Transition. In: *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*. Ed. by David ELLIOTT–Bojana PEJIĆ. Stockholm, Moderna Museet, 1999. 125–130.

5 Ennek Piotrowski egyértelműen hangot is ad egy későbbi interjúban: Edit ANDRÁS: Provincializing the West: Interview with Piotr Piotrowski. *Artmargins online*, 2012; Mladen Stilinović horvát művész transzparensé, Egy művész, aki nem beszél angolul, nem is művész? (An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist?) felirattal ugyanerre a jelenségre hívja fel a figyelmet a művész szempontjából.

A megváltozott politikai, társadalmi és diszkurzív kondíciók a régió nemzetközi orientáltságú művésztörténezeit a helyzet értelmezésére sarkallták. Az átrendeződés első nyilvánvaló jele az alrégiók (Balkán, Baltikum, Közép-Európa) konstruálásának igényében öltött testet, amit a hidegháború alatt homogén maszszaként kezelt Kelet-Európától, a keleti bloktól való elkülönülés igénye motivált. A korábbi internacionális szolidaritás helyére a versengő önérvényesítés lépett. Az utolsó nagy regionális kiállítást, az *After the Wall*<sup>6</sup> már túlságosan is tág spektruma és homogenizáló geopolitikai alapállása miatt kritizálták. A régió identitásváltása egybeesett Jugoszlávia és a Szovjetunió felbomlásával, a viseigrádi országok közeledésével, továbbá a lokális identitások iránti kereslet megerősödésével a nemzetközi kulturális piacon.<sup>7</sup> A véres jugoszláv polgárháború extra figyelmet generált a térség művészete iránt, ami a balkáni kiállítások boomjában nyilvánult meg.<sup>8</sup> Ami a régió teoretizálását illeti, az kánonkritikával és a kánon decentralizálásával vette kezdetét. A Kelet-Európában ekkortájt dekonstruált modernizmus helyén keletkező kulturális vákuumba könnyedén be tudtak szivárogni a perifériák önértelmezéséhez eszközt jelentő posztkolonializmus tanai. Az egyetemes (*universal*) művészettörténet öntudatra ébredt „alávetettje” (*subaltern*) jól tudta hasznosítani a „Más” (*other*) képzetét a posztkolonialista diskurzusból és adaptálni a fogalmat saját

„félíg Más” (*semi-other*) helyzetére, ami különbséget, de nem direkt szembenállást tételezett. Számos művészettörténész járult hozzá ehhez a diskurzushoz és finomította a régió köztes helyzetének értelmezését és meghatározását.<sup>9</sup> Annak ellenére, hogy a térség a szó szoros értelmében nem volt gyarmatosítva, olyan népszerű lett a posztkolonialis diskurzus, hogy azt a Szovjetunió belül még Oroszországra is megkísérelték alkalmazni. Heves vitát provokált, hogy vajon a teória és a koncepció kitérítendő-e ilyen mértékben.<sup>10</sup> Annak magyarázatára, hogy a régió miért vette magára önként és dalolva az alávetett pozíciót a modernizmuson belül, a régió kitermelte az igen népszerű, de roppant problematikus helyi változatát is a teóriának, nevezetesen az „önkolonializáció” elméletét.<sup>11</sup>

Ami a művészettörténet-írást illeti, a közép-kelet-európai régió két választása volt: bezáródni a múltba és folytatni a nemzeti művészettörténet-írás gyakorlatát a régi elméleti keretek között, a modernizmus égisze alatt, tudomást nem véve a falon túl időközben lezajlott paradigmaváltásról, s arról, hogy a világgal együtt a diszciplína is átalakult és identitásválságon megy keresztül,<sup>12</sup> vagy felvenni a kesztyűt, és részt venni a kétpólusú világ kritikájában és lebontásában, új elméleti keretet alkotni a megváltozott világban relevanciáját vesztett nyugati modernista kánon helyett,<sup>13</sup> továbbá aktívan bekapcsolódni a globálissá tágult világ újraér-

6 *After the Wall* 1999 (ld. 4. j.).

7 Lásd erről Boris GROYS: *Beyond Diversity. Cultural Studies and Its Post-Communist Other*. In: *Art Power*. Cambridge Mass.–London, MIT Press, 2008. 149–164.

8 *In Search of Balkania* (curated by Roger CONOVER–Eda ČUFER–Peter WEIBEL), Graz, Austria, Neue Galerie, 2002; *In the Gorges of the Balkans: A Report* (curated by René BLOCK), Kassel, Germany, Kunsthalle Fridericianum, 2003; *Balkan Consulate. Contemporary Art in Southeastern Europe* (curated by Margarethe MAKOVEC–Anton LEDERER–Lejla HODŽIĆ), Graz, Austria, <rotor>, 2003; *Blood & Honey. The Future's in the Balkans* (curated by Harald SZEEMANN), Klosterneuburg, Austria, ESSL Museum, 2003.

9 Lásd Igor ZABEL: *Intimacy and Society. Post-communist or Eastern Art?* In: *Contemporary Art Theory*. Ed. by Igor ŠPANJOL. Zurich–Dijon, JRP–Ringier–Les presses du réel, 2012. 80–109; Bojana PEJIĆ: *The Dialectics of Normality*. In: *After the Wall* 1999 (ld. 4. j.) 16–28; Piotr PIOTROWSKI: *The Grey Zone of Europe*. In: *After the Wall* 1999 (ld. 4. j.) 35–41; Marina GRŽINIĆ: *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-Avantgarde*. Vienna, edition selene–Springerin, 2000; Edit ANDRÁS, *The Painful Farewell to Modernism. Difficulties in the Period of Transition*. In: *After the Wall* 1999 (ld. 4. j.) 125–130.

10 Lásd Ekaterina DEGOT: „How to Qualify for Postcolonial Discourse?”, *ArtMargins Online*, 2001. November 2. <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/325-how-to-qualify-for-postcolonial-discourse>; Ekaterina DEGOT: *How to Obtain the Right to Post-Colonial Discourse?* *Moscow Art Magazine*, [http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/how-to-obtain-the-right/view\\_print/](http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/how-to-obtain-the-right/view_print/); Válasz

Ekaterina Degot's írására: Margaret DIKOVITSKAYA: *Does Russia Qualify for Postcolonial Discourse?* *ArtMargins Online*, 2002. January 31. <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/324-a-response-to-ekaterina-dyogots-article-does-russia-qualify-for-postcolonial-discourse> (Letöltve: 2016. 04. 21.)

11 Lásd Alexander KIOSSEV: *Notes on Self-colonising Cultures. After the Wall* 1999 (ld. 4. j.) 114–118; Edit ANDRÁS: *Blind Spot of the New Critical Theory. Notes on the Theory of Self-colonization*. In: *The Art and Media of Accession. Trans-European Picnic*. Ed. by KUDA.ORG–NAT MULLER–STEPHEN KOVATS. Novi Sad, Futura publikacije, 2004. 38–47.

12 A hagyományos, klasszikus művészettörténet jó ideje margóra szorult a társadalmi közbeszédben, illetve különböző kihívások és kritikák keresztútjába került. A fiatal kritikai diszciplínák, mint a visual studies, a cultural studies és a gender studies kárhóztatják a művészettörténetet, amiért ragaszkodik tradicionális elitista pozíciójához, és nem tart lépést, illetve képtelen túllépni azokon a meghaladtá vált tanokon, amelyek születésének és tündöklésének idejéhez kapcsolódnak, de amelyek időközben elvesztették relevanciájukat. Kritizálják, hogy ignorálja a művészetben és a társadalomtudományokban bekövetkezett szemléleti és módszertani változásokat, miközben a dinamikus újabb tudományterületek előnyt kovácsolnak a maguk számára a helyzetből, és igyekeznek a művészettörténet nevében, helyett is beszélni.

13 Ebbe az elméleti átrendeződésbe az egykori centrum képviselői is tevételesen bekapcsolódtak kritikai észrevételekkel és különböző komplex megközelítések körvonalazásával: geográfiai (Thomas DaCosta Kaufmann), összekapcsolódó (Romain Bertrand), az alter-

telmezésébe és a helyfoglalásért folytatott intellektuális versenybe, s benne helyet találni a régiónak. Piotr Piotrowski a régió képviselőjében be is szállt az arénába már 1998-ban az univerzalizmus mitológiájának kritikájával,<sup>14</sup> amelynek során a vertikális és hierarchikus szemléletet analizálta, amely egy bizonyos geopolitikai térséget, nevezetesen a Nyugatot kiáltotta ki etalonnak. 2004-ben, az általános kánonkritikától eltávolodva, a regionalizmus mellett foglalt állást,<sup>15</sup> 2006-ban pedig Hans Beltingtől kölcsönzött kifejezéssel a „művészettörténet két hangja”<sup>16</sup> mellett érvelt, amely már megelőlegezte saját teóriáját, a horizontális művészettörténet-írási elméletét, melyet 2008-ban tett közzé.<sup>17</sup>

A globálissá tágult világban azonban más trónkövetelők is jelentkeztek: túl az egykori hidegháborús Kelet–Nyugat dichotómián, megjelent az ex harmadik világ, vagyis a „posztoszocialista Más” mellett megjelent a „posztkoloniális Más”, jelenleg használatos nevén a „globális dél” is. A riválisok jóval vehemensebben és effektívebben kritizálták a hegemon és normatív művészettörténeti narratívát, mint európai társaik, és felhatalmazva érezték magukat, hogy elhagyják a nyugati művészettörténet meglehetősen limitált nyomvonalát. Az Európán belüli másik, az egykori szocialista blokk számára időbe telt annak realizálása és elfogadása, hogy mindössze egyike a számos margónak. Piotrowski is kénytelen volt számolni a nehézsúlyú versenytársakkal, akik a Nyugat egykori gyarmatairól, a Közel-Keletről és Dél-Ázsiából származtak, de a központok nagy egyetemien szereztek elméleti felvérteztséget: ők képezték

a magját a posztkolonialista diskurzusnak.<sup>18</sup> Edward Said népszerű „Más” kategóriáját<sup>19</sup> sokan adaptálták, és módosították a kelet-európai helyzet definiálására is közvetlenül a politikai rendszerváltások után.<sup>20</sup> Piotrowski továbbment, és az „Európa provincializálása”<sup>21</sup> szlogent a „Nyugat provincializálására”<sup>22</sup> módosította. Figyelmen kívül hagyta viszont az izmosodó új diskurzus, a radikális dekolonizáció tanait, amelyek Dél-Amerikából és a Karib-szigetvilágból eredtek.<sup>23</sup> Walter Mignolo, az irányzat meghatározó figurája nem is teóriaként aposztrofálta a trendet, mert nem az akadémiai világban akart új rendet vágni, hanem átfogó, a különböző koloniális tapasztalatokat lefedő „dekoloniális opció”-ként (*decolonial option*), amely az agy és a képzelet dekolonizálását, „az elhallgattatott történelem és az elnyomott szubjektivitás, továbbá az alávetettek tudásának restitúcióját”<sup>24</sup> jelenti a politikai dekolonizációt követően. Másik kulcsszava, a „lekapcsolódás” (*delinking*) arról a perspektíváról, amely „némaságra, elnyomásra, démonizálásra, leértékelésre”<sup>25</sup> kárhozott helyeket, megfelelően annak, hogy ő sem lineáris kronológiában, hanem térbeli kategóriákban gondolkodik. Számára a „dekoloniális gondolkodás” (*decolonial thinking*) plurális, különböző irányokba vezet, és mint ilyen, a jövő episztemológiája.<sup>26</sup> A tudás geopolitikájáról beszél, s a hatalom geopolitikai mátrixáról, amelybe az elmélet, a kutatás tárgya és módja egyaránt beletartozik, ezért a dekoloniális gondolkodás, szemben a posztkolonializmussal, nem a kolonialitásról elmélkedik, hanem attól elszakadva, de legalábbis távolságot tartva

natív művészettörténetek találkozási pontjai, ill. inkluzív globális művészettörténet (James Elkins). Lásd erről *Global Art History and the Peripheries* (Paris, École normale supérieure, 2013) konferencia. <http://artlas.ens.fr/en/global-art-history-and-the-peripheries-paris-ens-june-12-14-2013/> (Letöltve: 2016. 04. 21.)

14 Piotr PIOTROWSKI: *The Mythology of Universalism*. 1998 (kézirat). Előadás az AICA-kongresszuson (Section 1. The establishment of Regional Dialogs among Art Critics), Tajvan, 2004.

15 Uo.

16 Hans BELTING: *Art History after Modernism*. Chicago–London, Chicago University Press, 2003. 57–61.

17 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.).

18 Többek között: Edward Said, Dipesh Chakrabarty, Homi Bhabha, Gayatri Spivak.

19 Edward SAID: *Orientalizmus*. Budapest, Európa, 2000.

20 ZABEL 2012 (ld. 9. j.); PEJIĆ 1999 (ld. 9. j.); PIOTROWSKI 1999 (ld. 9. j.); ANDRÁS 1999 (ld. 9. j.).

21 Dipesh CHAKRABARTY: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, Princeton University Press, 2009

22 ANDRÁS 2012 (ld. 5. j.).

23 Amikor Piotrowski szemináriumsorozatot kezdeményezett a régió

művészettörténet-írásáról, amely *Unfolding narratives: Art histories in East-Central Europe after 1989* címmel 2009–2011 között meg is valósult, a Clark Research Institute projektnyitó ülésén összehasonlító kutatásokat javasolt a latin-amerikai és kelet-közép-európai művészettörténet között, mely programja ugyan nem valósult meg, de az elképzelés a levegőben volt. (A projektről lásd <http://www.clark-art.edu/rap/events>). Szintén ez volt az az időszak, amikor az *ART-Margins online magazine*, amely, lapindító szövege szerint, „ha nem is kizárólagosan, de alapvetően a korábbi Kelet-Európára fókuszált”, megváltoztatta az érdeklődési körét, és kitágította azt a „megvasztogott globális margóra” a 2012-ben indult nyomtatott változatban: *Artmargins journal* (MIT). Ennek megfelelően a folyóirat 2–3. száma speciális szekciót szentelt a témának: Artist's Networks in Latin America and Eastern Europe. *Artmargins*, 1–152; Klara KEMP-WELCH–Cristina FREIRE: Special Section Introduction. *Artmargins*, 1. 2012. No. 2–3. 3–13.

24 Walter D. MIGNOLO: Delinking. The Rethoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-coloniality. In: *Globalization and the Decolonial Option*. Ed. by: Walter D. MIGNOLO–Arturo ESCOBAR. London–New York, Routledge, 2010. 305.

25 Walter D. MIGNOLO: Introduction. Coloniality of Power and De-colonial Thinking. In: *Globalization and the Decolonial Option* 2010 (ld. 24. j.) 2.

26 Uo. 6. 7.

dekoloniális módon gondolkodik. Hangsúlyozza, hogy nem új interpretációs eszközt kíván nyújtani, hanem egy másfajta gondolkodást hirdet, amely ennél fogva leválik a diszciplinaritásról a transzdiszciplinaritás kedvéért, kritikai teória helyett pedig kritikai gondolkodást proponál.<sup>27</sup> Catherine Walsh a dekolonialitás egy másik kulcsfogalma, „a megszerzett tudás leépítése” (*unlearning*) kapcsán vázolja fel a gondolkodásmód lényegét, ami nem a korábbi tudás helyettesítését jelenti helyi, szituált, kulturálisan specifikus és konkrét tudással, hanem jóval többet jelent, mint a helyi tapasztalattal megfeleltetett lokális tudás, annak „politikai és dekoloniális karaktere” miatt.<sup>28</sup> A másságot tehát nem egy meglévő struktúrán belüli különállásként, eltérésként határozza meg és elemzi, hanem bevezeti a „»Más«-ként gondolkodás” (*„other” thought*) fogalmát. Közben Walsh a lokális történelmek számbevétele és az alávett csoportok politikai gyakorlata felől a teoretikus keret végiggondolásának szükségességét hirdeti, hangsúlyozza, hogy ez nem integrálódást jelent a meglévő tudásba, annak mintegy kiegészítéseként, bővítéseként, hanem egy új kutatási terület létrehozását, amelyben a kutatás tárgya is eltérő.<sup>29</sup> „A gondolkodás új helyeinek és kommunikációjának felépítése kereszteződéseket generál és teremt a dekoloniális gondolkodás kritikai formái és a politikai-ismeretelméleti (*epistemic*) projektek között, amelyek a kolonialitás történelmére és tapasztalataira építenek [...] a modernitással mint a Nyugat civilizációs projektjével szemben, amely szisztematikusan alárendelte és tagadta a tudás más formáit.”<sup>30</sup>

Piotrowski nem állt szemben a „Nyugat civilizációs projektjével”, nem akart radikálisan elkülönülni a nyugati diskurzustól, és nem proponált tabula rasát sem, hanem leginkább láthatóságot, jelenlétet, azaz helyet akart biztosítani Közép-Kelet-Európa számára egyenlő feltételek mellett, amikor a „domináns művészettörténeti narratíva felforgatása” mellett érvelt.<sup>31</sup> Kiiktatta az egyetemes művészettörténet viszonyítási pontokból álló hierarchikus rendszerét azáltal, hogy megkérdőjelezte a nyugati kánon központi szerepét, és kilépett a szűkös bináris viszonylatból az egymás mellé rendelés révén:

egy szintre helyezte a (már nem egyes számban használt) különböző művészettörténeteket a megsokszorozott központokkal és margókon, vagyis felszámolta az alá- és fölérendelés normatív értékrendszerét. Elmélete értelmében az egy szintre hozás kettős folyamat: egyfelől tételezi a központ „lokalizálását” és „provincializálását”, másfelől a „»Más«-nak is friss szemmel kell saját magára tekintenie, és meghatározni azt a pozíciót, ahonnan beszél”.<sup>32</sup> Ez reflexivitást és önértékelést feltételez, egyfajta régiós büszkeséget a „lemaradás”-ból fakadó állandó szégyenérzet és felzárkózási kényszer helyett. Nézetét az a meggyőződés vezérelte, hogy „a margóról sokkal többet lehet látni”, mint a középpontból.<sup>33</sup> A margón való létezés privilegizált létforma, állítja, mivel a központ „a modern művészet univerzalizálása okán, gyakran tudattalanul, de figyelmen kívül hagyja a hely jelentőségét [...] Ha ugyanis a művészet univerzális, akkor a hely, ahonnan valaki beszél, valóban érdektelen”.<sup>34</sup> Úgy vélte, a központ is profitálhat a marginális perspektívából, minthogy „a központ művészetének története, és ami abból kinőtt, a modern művészet globális története, esélyt kap arra, hogy rálásson saját magára azoknak a tanoknak a fényében, amelyek a perifériára, a horizontális művészettörténetre vagy a művészettörténetekre fókuszálnak”.<sup>35</sup> A régiót illetően ez a perspektíva a privilegizált első világban elfoglalt második helyhez való ragaszkodás helyett a posztkoloniális világgal való együttműködéssel, új szövetségekkel is kecsegtetett. A horizontális művészettörténet tehát már egy naprakész nézőpont, amely globális diskurzusban gondolkodik, és a globális „párhuzamos művészettörténetek” világába kívánja benavigálni a közép-kelet-európai régiót. A nagy kérdés, hogy mivel lehet hozzájárulni az új szövetségi rendszerhez, melyek azok a specifikumok, amelyek nem voltak láthatóak a fősodor pozíciójából, de még az egyéb perifériák nézőpontjából sem? Implicite a régió turbulens történelme, hatalmas kritikai potenciálja, víziókban, utópiákban való gazdagsága, kiutakban való találékonysága tételeződött ekként, továbbá állandó készenléte az autoriter állami hatalommal szemben, amelynek több formáját

27 Uo. 11, 19.

28 Catherine WALSH: Shifting the Geopolitics of Critical Knowledge. Decolonial thought and cultural studies „others” in the Andes. In *Globalization and the Decolonial Option* 2010 (ld. 24. j.) 85.

29 Uo.

30 Uo. 87.

31 Ahogy visszamenőleg értelmezi: Piotr PIOTROWSKI: Peripheries of the World, Unite! In: *Extending the Dialogue. Essays by Igor Zabel Award*

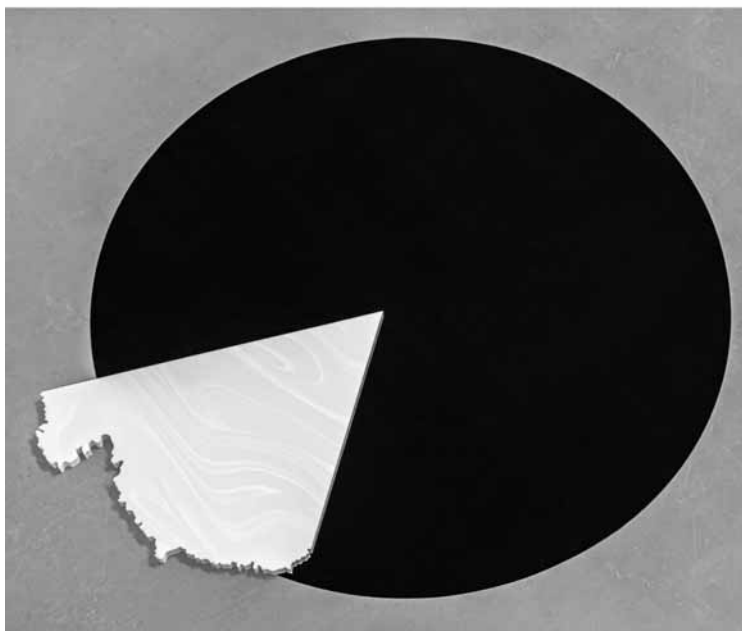
*Laureates, Grant Recipients, and Jury Members*, 2008–2014. Ed. by Christiane ERHARTER-Rawley GRAU–Urška JURMAN. Berlin–Ljubljana–Vienna, Archive Books–Igor Zabel Association for Culture and Theory–ERSTE Foundation, 2016. 15.

32 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 380.

33 Uo. 380.

34 Uo. 381.

35 Uo.



**Anca Benera & Arnold Estefan:** *Az utolsó föld*, 2018

installáció, 120×120 cm

Fotó a művészek jóvoltából

A Maria Byrd Föld az Antarktison az utolsó olyan terület a földön, amely senkihez sem tartozik. A második világháború utáni békeszerződés csak békés tevékenységet engedélyezett rajta (mely szabályozást később a Holdra és az űrre is kiterjesztették). Ma az Antarktiszra igen sokan tartanak igényt változó elfogadottsággal. Jóllehet ma igen nehéz lenne az Antarktist bekebelezni, az a feltevés, hogy földje gazdag természeti kincsekben, olajban és gázban, fokozza a vele kapcsolatos feszültségeket. A jelenleg zajló geopolitikai folyamatok hatálytalaníthatják a békeszerződést annak lejártát, 2048-at követően, vagy akár még előtte is.

A Maria Byrd földet felosztva a föld lakossága között, minden állampolgár 0,20 négyzetmétert kapna. Az installáció a Maria Byrd földdarabot mutatja ennek az aránynak megfelelően átméretezve.



is átélte. Ebben a rendszerben, amely a vertikális helyett a horizontalitás mellett érvel, kereszteződésekről nincsen szó, inkább párhuzamosságokról.

Mikor majd húsz évvel a politikai változások után Piotrowski kidolgozta elméletét, maga is tisztában volt vele, hogy elméleti alapállásának elfogadása cseppet sem magától értetődő, pszichológiai erőfeszítést igényel mindkét fél részéről. Az a kérdés azonban továbbra is megválaszolatlan, hogy vajon feladja-e önként és dalolva privilegiált pozícióját az, aki hatalmi helyzetben van a kölcsönösségért és azokért az értékekért cserébe, amelyet a periféria teoretikusai hirdetnek, de amelyek hitelében még a lokális művészeti színterek is kételkednek. A művészeti élet napi gyakorlatában ugyanis a periféria a mai napig a hatalmasok elismerésére, a domináns művészettörténet exkluzív klubjába való bebecsátásra, ún. „integrálásra” vágyakozik, mert a privilegiált klub azért a „lázongások” ellenére sem zárta be kapuit. Pontosan a „befogadásra” való vágyakozás és a margó értékeinek mindkét oldalról való lekicsinylése miatt támatta Piotrowski olyan vehemenssen a (nyugati) kánonba való „integrálódás” régiószerte oly népszerű retorikáját és vágyát, és figyelmeztetett, hogy az „integráció” csak az alávetett, másodlagos pozícióval való újraazonosulás árán lehetséges. Aníbal Quijano, a dekolonális gondolkodás őse, pontos magyarázatát is adja annak, miért oly nehéz lemondani a hatalomból való részesedésről, még ha az a részesedés csupán parciális is. „Az európai kultúra vonzása abban rejlett, hogy hozzáférést engedett a hatalomhoz. Végül is az elnyomás mellett mindenfajta hatalom másik eszköze a vágykeltés önmaga iránt. A kulturális európaisítás tehát áttranszformálódott vágyakozássá, minthogy a hatalomban való osztozás lehetőségével kecsegtetett.”<sup>36</sup>

Ami a nemzeti művészettörténet-írást illeti, az Európai Unió kibővítésére és a „globális fordulat”-ra reflektálva Piotrowski is osztotta a kortársak optimizmusát arra nézvést, hogy a globalizációs folyamatok elsöpörhetik a nemzetállamokat a nacionalizmussal együtt.<sup>37</sup> A korszak bizakodó jövőszemlélete ellenére sem akarta azonban posztoszocialista perspektívából elfogadni, hogy a nemzeti lokalitás teljes mértékben eltűnne, attól tartva, hogy mindenfajta egyetemes/globális narratíva definíció szerint nem helyhez, lokalitáshoz kötött.<sup>38</sup> Ennélfogva a lokalitást a horizontális

művészettörténet kulcskérdésének tartotta: „A modern művészet történetének nincs lokális meghatározottsága, a sokféle regionalitást csak a mindenféle jelzők teszik specifikussá.”<sup>39</sup>

A 2000-es évek elején a karibi, haiti háttérrel rendelkező Michel-Rolph Trouillot posztkoloniális perspektívából hasonlóan érvelt a kultúra vonatkozásában. Az ő tézise radikális és nyílt támadás volt az akadémiai diskurzusban fenntartott „barbár sáv” (*savage slot*) ellen. Trouillot kidolgozta a „nyugati képzelet geográfiáját”-nak kritikáját, és onnan nézve kívánta megoldani a „Más” helyzetét. Támadása a másság fenntartására szolgáló sáv destabilizálására, majd megszüntetésére irányult. Tétélezett azonban egy átmeneti állapotot a totális szétzúzás előtt, amely a „Más” nézőpontjából való számbavételét szolgálná a helyzetnek. Ahogy írja: „a Más specifikumainak számbavétele a történelmi tapasztalat maradványa, ami ellenáll az univerzalizmusnak, mert a történelemnek mindig vannak besorolhatatlan elemei”. Ez a „maradvány”, ami mindig specifikus és lokális, a kulcseleme az ő teóriájának, minthogy „a történelmi szubjektum helye hozzáférhetetlen bármely meta-narratíva számára”.<sup>40</sup> Ilyen módon konceptuális lehetőséget teremt, hogy „a Mások sokasága, akik más-más oknál fogva mind Mások”, szövetségre lépjenek. Ez az összefogás ellene munkál mindenfajta totalizáló narratívának, amely elnémitja és marginalizálja a lokális és történelmi specifikumokat.

A művészettörténeti narratívára átforgatva ezt az érvelést, ez rövid távon a finom különbségek feltárását jelenti a lokális kontextus kibontása és az árnyalt elemzés révén, ami megnehezíti az általánosítást és a homogenizálást. Az univerzalizmus csapdájának felmutatása egyben megvilágítja a másság helyét is, ami lényegében a hiány vagy a tagadás, állítja Trouillot. Radikális álláspontja felől Piotrowski optimista felvetése úgy is értelmezhető, hogy csak hosszabb távon, a Másnak fenntartott hely felszámolása után érhető el a horizontális művészettörténet korszaka.

A figyelemért, jelenlétért folytatott ádáz versengésben és a helyfoglalásért vívott harcban a globális világban azok a finom distinkciók, amelyek a posztoszocialista Európát jellemzik az európai diskurzuson belül, eltörpülnek a posztkoloniális kondíciókhoz és különbségekhez képest. Ez a félelem igazolódni látszik

36 Aníbal QUIJANO: *Coloniality and Modernity/Rationality*. In: *Globalization and the Decolonial Option* 2010 (ld. 24. j.) 23.

37 PIOTROWSKI 2016 (ld. 31. j.) 381.

38 PIOTR PIOTROWSKI: 1989: *The spatial turn*. In: PIOTR PIOTROWSKI: *Art and De-*

*mocracy in Post-Communist Europe*. London, Reaktion books, 2012. 15–52.

39 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 381.

40 MICHEL-ROLPH TROUILLOT: *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003. 27.

a potenciális partnerek (korábbi második és harmadik világ) egymás iránti kölcsönös ignoranciájában. Egyfelől az Európa-központúság éles kritikája az alternatív koncepciók, az „alávetett” (*subaltern*), a „határ menti gondolkodás” (*border thinking*)<sup>41</sup> definiálása során nem számol a közép-kelet-európai régióval. Az Európa-centrikusság kritikája homogenizálta Európát, és elhanyagolhatónak vélte a „kis különbséget” Európa keleti részében, azaz az Európán belüli különbségtétel egyaránt vakfoltjába esett a posztkoloniális és a dekoloniális kritikának, minthogy a kontinens keleti fele is besorolódott a dekonstruált meganarratívába. Másfelől viszont a kelet-közép-európai posztszocialista elméletek sem vettek tudomást a „dekoloniális opció”-ról,<sup>42</sup> szemben a posztszovjet térséggel, melynek legfrissebb művészet elmélete és metodológiája nagyon is számol a dekoloniális opcióval Madina Tlostanova képviselésében,<sup>43</sup> aki Mignolo társszerzőjeként maga is részt vett a dekoloniális gondolkodás módszerének kidolgozásában és a posztszovjet Euráziára való alkalmazásában.<sup>44</sup> Ő is a „térbeli fordulat”-ból (*spatial turn*), avagy a „tér rehabilitációja”-ból indul ki, a tér, a hely felértékelődéséből, amely kiszabadult az idő rabságából, s amelynek dominanciáját a progresszió koncepciója tette lehetővé.<sup>45</sup> Tlostanova nem különíti el a posztkolonializmust és a posztszocializmust (amit a poszttotalitarizmus egy fajtájának tekint), nem kezeli őket különálló jelenségekként, hanem „posztfüggőségi állapot”-ról (*post-dependence condition*) beszél, ami a „poszttotalitárius és posztkoloniális érzékenységek, képzeletek, motívumok és szubjektivitások találkozási helye, s lehetőség a tempo-lokális viszonylatok alapos újragondolására”.<sup>46</sup> Ezt az állapotot művészeti projekteken, szövegeken, filmekben és színházi előadásokon keresztül elemézi, s teszi megragadhatóvá, mintegy módszert is nyújtva a dekoloniális gondolkodás széles körű alkalmazásához. Ezt a kondíciót elemelve annak lineáris egydimenzióssága helyett „különböző szemantikai rétegek”-et (nemzeti, etnikai, globális, nyugati, nem nyugati, [poszt]szocialis-

ta, [poszt]szovjet, [poszt]koloniális) detektál, amelyek egyaránt és egyidejűleg jelen lehetnek a művekben.<sup>47</sup>

A sokféle párhuzamos művészettörténet hipotézisének hátterében is meghúzódik a lokális, különösen a nemzeti sajátosságok elvesztésének félelme. Piotrowski elméleteiben mindkét spektrum, a regionális és a nemzeti is benne foglaltatott, de a nemzeti művészettörténet-írás dilemmája többnyire elsikkad elméletének recepciójában. A globális szempontú horizontális művészettörténet nem jelentette a nemzeti művészettörténet-írás felszámolását; fontosságot és feladatot tulajdonított neki. Trouillot a dilemmát úgy oldotta meg, hogy a két különböző koncepciót (a történelem „maradványát”, a másságot és a szakítást a „barbár sáv”-val) egy időbeli folyamat egymást követő fázisaiként értelmezte. Piotrowski, hogy „megvédje” és biztosítsa a nemzeti művészettörténet-írás helyét az új koncepcióban, átvágta a gordiuszi csomót, és két különböző, mikro és makro perspektívából közelített a nemzeti művészettörténet-írás különböző aspektusaihoz, aszerint, hogy azok adott esetben milyen funkciót töltenek be, és ki a célközönség számára. Érvelése úgy hangzott, hogy „A »nemzet« posztmodern perspektívából nézve megfosztatik esszenciális jegyeitől. A posztkoloniális gyakorlat mégis épít a nemzet esszenciájára saját stratégiája kidolgozásakor, a központtól való elkülönülés érdekében [...] a nemzetközi horizontális művészettörténet-írás dolgozik a »nemzet« fogalmával, és meg is kell véde a (nemzeti) szubjektumot. Ennyiben tehát közelebb áll a posztkoloniális diskurzushoz, mint a posztmodernhez”.<sup>48</sup> Piotrowski tehát megkísérelte szinkronba hozni, illetve összeegyeztetni a két eltérő típusú művészettörténet-írást: „a mikro perspektívából írott horizontális művészettörténetnek ugyanakkor kritikusan kell viszonyulnia az esszencializált nemzeti szubjektumhoz, le kell bontania azt, hogy megvédje a »Más« kultúráját a nemzeti fősodorral szemben.”<sup>49</sup> A transznacionális, összehasonlító regionális művészettörténet-írás első közelítésben a mikro és makro perspektívát egyaránt alkalmazza, szükség szerint meg-

41 Lásd Walter D. MIGNOLO: *Local Histories/Global designs. Coloniality, Subaltern Knowledge, and Border Thinking*. Princeton, Princeton University Press, 2000.

42 *Globalization and the Decolonial Option* 2010 (ld. 24. j.).

43 Madina TLOSTANOVA: *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. New York, Palgrave Macmillan, 2017.

44 Madina V. TLOSTANOVA–Walter D. MIGNOLO: *Learning to Unlearn. Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus, Ohio State University Press, 2012.

45 TLOSTANOVA 2017 (ld. 43. j.) 93, 95.

46 Uo. 94.

47 Uo. 120.

48 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 382. Míg Piotrowski épít a posztkolonialista teóriák egyes tételeire, nem veszi figyelembe a jóval radikálisabb „dekoloniális opció”, amely elhatárolja magát a posztkolonialista elméletektől, mert azok a status quó belüli működnek, és nem azon kívül, s az akadémiai világon belül jelentenek csak transzformációt. (Walter D. MIGNOLO: *Delinking: The rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the grammar of de-coloniality*. In: *Globalization and the Decolonial Option* 2010 [ld. 24. j.] 306.)

49 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 382.

változtatva a nézőpontot, hosszabb távon viszont olyan pozíciót foglal el, amelyben az értékek nem a nemzeti és nemzetközi szembenállása mentén kristályosodnak ki. Teszi mindezt kritikai szemlélettel és állandó készenléttel, ami a régió történelmi adottsága, Trouillot kifejezését alkalmazva: „maradványa”.

A Piotrowski által sokat elemzett hely fogalmához hozzárendelve az idő fogalmát, újabb adalékokat nyerhetünk az univerzális és globális művészettörténet vakfoltjait, strukturálisan jelen lévő, beépített egyenlőtlenségeit illetően, amelyek továbbra is kísértének bennünket, de lehetőséget teremtenek – Tlostanova kifejezésével élve – a „posztfüggőségi tempo-lokalitás” rétegeinek feltárására is. Annak ellenére, hogy a kortárs művészet vonatkozásában a kritikai teóriák a megsokszorozott és nem hierarchikus időbeliség jelenségét detektálják, a fejlődési vonalra felfűzött szinguláris temporalitás koncepciója közel sem tűnt el; az alá-fölé rendelt geopolitikai helyekkel ugyanis kívülről meghatározott időkategóriák járnak együtt. A kortárs művészet vonatkozásában a központ és a periféria szembenállása a globális network és intézmények (nemzetközi biennálék, utazó művészek) korában megszűnt, állítják a „kortársság” (*contemporaneity*) fogalmának és korszakának szószólói. Szerintük a kortársság jelensége mind a modernitástól, mind a posztmodernitástól alapvetően különbözik: „az a kényszer, hogy mindenki egy irányba haladjon, megszűnt [...] napjainkat a megsokszorozott idődimenziók jellemzik”.<sup>50</sup> Ez azt jelenti, hogy a modernitással szemben, amely a mindenkori jelenben létező modern szubjektumokra és a múltban élő „nem kortárs lények”-re osztotta a világot, a „kortársság”-ot a „jelen pluralitása”-ként kell érteni, vagyis úgy, hogy minden létező ugyanabban a történelmi időben létezik.<sup>51</sup> Ami a lokalitást illeti, egyfajta intellektuális optimizmus sugárzik abból a kitételből, hogy a „partikularitás [...] ma általános, és ez valószínűleg örökre így lesz”.<sup>52</sup> A „kortársság”-gal járó optimizmusban azonban nem könnyű osztozni, amikor az egykori periférián lép-ten-nyomon az egyetemesnek tételezett idő maradványaiba ütközünk. Okwui Enwezor találóan jegyzi meg,

hogy „a globalizmus hatása ellenére, amely eltörölte az időbeli és térbeli különbségeket, a standardizálásnak és homogenizálásnak köszönhetően nincs olyan nézőpont, ahonnan a partikuláris kultúrákat szemlélhetnénk”.<sup>53</sup> Honfitársa, a szintén nigériai származású és az afrikai modernizmussal foglalkozó művészettörténész, Sylvester Okwunodu Ogbachie sokkal radikálisabb álláspontot képvisel. A rózsaszínben látott „kortársság” szinkronideje helyett és avval szinkronban ő visszakanyarodást detektál: „a posztmodernizmus után a jelen visszatért a modernista elkötelezettséghez és stratégiához, amely most revansra éhes [...] a folyamat neomodernizmusként azonosítható”.<sup>54</sup> Felhívja a figyelmet a még mindig létező hatalmi egyenlőtlenségekre, a hatalomban lévők dominanciára és szupremáciára irányuló törekvéseire. Az internacionális egyenlőség ideáját nem lehet komolyan venni, állítja, minthogy az üres szóbeszédnek minősült, s a globális illúziók hamar szertefoszlottak. Véleménye szerint a diszkurzív erőszak és a diskurzus aktív kontrolljának technológiai következtében a „barbár Más” hangját és aspirációit gondosan „kiszerveztették a művészettörténetből”, s a modernitás kronotópiája az afrikai művészetet továbbra is Európa múltjaként kezeli.

Az egykori keleti blokkban visszhangoznak ezek a meglátások, még ha jóval lágyabb formában is. A régió számos elméleti írója kárhóztatja hasonló alapállásból a nyugati diskurzust annak „konok érdektelensége” és a „második világgal szembeni vaksága” miatt, amely „tudományos amnéziába és hallgatásba”<sup>55</sup> burkolja az egykori szovjet szatellitországokat. Ugyanakkor ezek a nézetek gyakorta egyenlőséget vonnak a Szovjetunió utódállamai és Közép-Kelet-Európa történelmi tapasztalata között. Boris Groys, a posztoszocialista kondíció vezető teoretikusa jelentősen hozzájárult a „posztoszocialista Más” láthatóságához gondolatgazdag interpretációi révén, ám ő főleg a Szovjetunióra és Oroszországra<sup>56</sup> építi teóriáját, akárcsak Nancy Condee, ami azonban távolról sem azonos a közép-kelet-európai vagy más alrégiók eltérő történelmi tapasztalatával és művészi stratégiáival.<sup>57</sup>

50 Terry SMITH: Introduction. The Contemporaneity Question. In: *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. by Terry SMITH-Okwui ENWEZOR-Nancy CONDEE. Durham, Duke University Press, 2008. 5.

51 Uo. 8.

52 Uo. 9.

53 Okwui ENWEZOR: The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition. In: *Antinomies of Art and Culture* 2008 (ld. 50. j.) 207.

54 Sylvester Okwunodu OGBACHIE: The Perils of Unilateral Power. Neo-

modernist Metaphors and the New Global order. In: *Antinomies of Art and Culture* 2008 (ld. 50. j.) 165.

55 Nancy CONDEE: From Emigration to E-migration. Contemporaneity and the Former Second World. In: *Antinomies of Art and Culture* 2008 (ld. 50. j.) 235.

56 Boris GROYS: Beyond Diversity. Cultural Studies and its Post-Communist Other. In: Groys 2008 (ld. 7. j.) 149–164.

57 Jóllehet Piotrowski nem tekintette az általános érvénnyel felruházott szovjet, orosz tapasztalat dekolonializálását deklarált feladatának, ám mindig elkülönítette az orosz-szovjet és a közép-

A modernista paradigmában a „kelet-európai Más” ideje múltnak minősült a releváns jelent megtestesítő nyugati világgal, a központtal szemben, ha nem is ősi múltnak, de közelmúltnak. Ebben a vonatkozásban Európa keleti fele azonos helyzetben volt, mint a nem nyugati világ, amely a diskurzusban a lemaradókat jelentette, azokat, akik egy másik, korábbi, a nyugati világ által már meghaladott időben élnek.<sup>58</sup> Marija Todorova megállapítása szerint konszenzus van abban a tekintetben, hogy a 16–17. század után Kelet-Európa gazdaságilag lemaradt,<sup>59</sup> mely időbeli lemaradás a gazdasági életben könnyedén átfordítható volt kulturális lemaradásra a modernista diskurzusban.

Ami a kortárs művészeti diskurzust illeti, szembetűnő diszkrepancia tapasztalható a „kortársság” jelenre vonatkoztatott szinkronikus időfogalma<sup>60</sup> és a múltra vonatkoztatott burkolt hierarchia között.<sup>61</sup> Másképp fogalmazva, miközben a központ domináns jelen idejűsége szertefoszlott, és a jelent a sokféle egyidejűség jellemzi, amikor a múltra való emlékezés a tét, azt hozzá kell igazítani az egykori „főidőhöz”, vagyis ahhoz, hogy miféle és kire való emlékezést tart az egykori központ időszerűnek. A szocializmus emlékezete például becsatornázódott a hidegháborús örökség nyugati konstrukciójába, és ennek megfelelően elismerést, „elfogadást” nyert.<sup>62</sup> Amikor azonban a nemzetépítés megoldatlan, ellentmondásos és problematikus örökségéről van szó Európa keleti felén, a vélt és valóságos sérelmekről, aspirációkról, az anakronisztikusnak minősül a nyugati diskurzus számára, minthogy annak saját nemzetépítő projektje régebbi keletű, és a feledés homályába vész. A Kelet-Európára vonatkoztatott elmaradottság-diskurzust elemezve Todorova kimutatta a különbséget a nyugati és a helybeli kutatók nemzetépítés-értelmezése között. A nemzeti mozgalmakat a nyugati kutatók „organikus”, nyugati jelenségként tételezik, amelyet exportáltak, módosítottak és „idegen talajba” ültettek

át Európa keleti felén, hangzik az érvelés. „A kelet-európai nacionalizmus ugyanazon evolúciós paradigma szerint értelmeződött, mint az iparosítás, modernizáció [...] a későn érkezettek lemaradtak, és »organikus« gyökerek helyett mimikrire építenek.”<sup>63</sup> Todorova vázolja a folyamatot, aminek során Európa „szerkezete” megkonstruálódott, miszerint a nyugat-európai nacionalizmus a realitások talaján állt és modern eszméket produkált, a kelet-európai verziót ellenben a kényszeres történelmi mítoszteremtés jellemezte. A dichotómia azóta is vég nélkül ismétlődik, mai formájában a „civil” és „etnikai nacionalizmus” eltérő útjaival érvelve.<sup>64</sup> Ez a reduktív szembeállítás – érvel Todorova – „elmulasztja számba venni azt a roppant nagy energiát, amit Nyugat-Európa fektetett bele saját születésmítoszába [...] ahogy azt is elfelejti, hogy az új európai államok történelmi legitimáció iránti impulzusai pontosan a »történelmi« és »nem történelmi« népek jogaival (vagy azok hiányával) kapcsolatos nyugat-európai obszesszióra adott válaszok voltak.”<sup>65</sup>

A hidegháború után a posztoszocialista országok roppant igyekezetét, hogy a szocialista internacionalizmus után újraneveztesítsék térségüket, a nyugati akadémia újfent elmarasztalta a „múlthoz való szentimentális viszony miatt”,<sup>66</sup> amit ezúttal „klioifiliának”<sup>67</sup> neveztek. Ebben a nyugati diskurzus régi keletű attitűdje visszhangzott, mely a keleti szomszédokat úgy jellemezte, mint akik beletapadnak a múltjukba és történelmükbe, és képtelenek meghallani az idők szavát. Piotrowski maga tisztában volt azzal a veszéllyel, hogy a régió könnyen a nacionalizmus örvényébe kerülhet (amit igazoltak is a történések), de avval is, hogy a fellángoló nemzeti érzelmek vádjá bármikor előhúzható, ha politikai eszközre van szükség a nyugati dominancia fenntartásához. A posztoszocialista nacionalizmus kérdése a kilencvenes évek közepétől élete végéig foglalkoztatta.<sup>68</sup> A nacionalizmus hullámának felerősödése az ezredfordulón

kelet-európai történelem és művészettörténet kérdéseit. Az általa kezdeményezett, már említett projekt a Clark Research Institute-ban kifejezetten Közép-Kelet-Európára fókuszált.

58 Maria TODOROVA: The Trap of Backwardness. Modernity, Temporality and the Study of Eastern European Nationalism. *Slavic Review*, 64. 2005. No. 1. 144.

59 Uo. 146.

60 *Antinomies of Art and Culture* 2008 (ld. 50. j.).

61 Edit ANDRÁS: What does East-Central European Art History Want? Reflections on the Art History Discourse in the Region since 1989. In: *Extending the Dialogue* 2016 (ld. 31. j.) 52–77.

62 Erről részletesen: Edit ANDRÁS: An Agent still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past. *Springer*, 2008. No. 3.

<http://springer.in.at/dyn/heft.php?id=56&pos=1&textid=2103&lang=en> (Letöltve: 2017. 07. 17.)

63 TODOROVA 2005 (ld. 58. j.) 147.

64 Michael IGNATIEFF: *Blood and belonging. Journeys into the New Nationalism*. New York, Farrar–Straus–Giroux, 1993. 3–16; Charles KING: *Extreme Politics. Nationalism, Violence, and the End of Eastern Europe*. Oxford, Oxford University Press, 2010.

65 TODOROVA 2005 (ld. 58. j.) 153.

66 Uo. 152.

67 KING 2010 (ld. 64. j.) 180–181.

68 Piotr PIOTROWSKI: The Old Attitude and the New Faith. In: *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*. Chicago, Museum of Contemporary Art, 1995. 34–45; Piotr PIOTROWSKI: Between real Socialism and Nationalism. In: PIOTROWSKI 2012 (ld. 38. j.) 155–201.

szerte a világon tovább bonyolította a diskurzust és a hozzá kapcsolódó diszkrepanciákat. A szovjet szatellitországok nemzetállammá válásának genealógiája tekintetében Kelet-Európán belül is különbségek mutatkoznak; az újranevezetés eltérő módon zajlott le a különböző országokban, ahogy a nacionalizmusok visszatérése is többféle helyi variációt mutat. Az újranevezetés során a történelem újraírása és a helyi történelmi idő meghatározása konfliktusba került a szomszédos országokban, annak megfelelően, hogy azok melyik történelmi múltba tértek vissza a szocialista internacionalizmus egyidejűsége után, és melyik történelmi korszakot idealizálták vagy démonizálták, avagy negligálták újraírt történelmük helyi narratívájában, és az hogyan viszonyult a szomszéd narratívájához.

Visszatérve a posztoszocialista művészettörténeti diskurzushoz és annak helyi recepciójához, pszichológia kifejezéssel élve azt diagnosztizálhatjuk, hogy a művészet és művészettörténet elnyomott tudatalattija, az új erőre kapott nemzeti művészet és nemzeti művészettörténet-írás interferált a horizontális művészettörténet-írás koncepciójával, amely regionális perspektívát proponált. Az újraírt és egymással olykor élesen szembenálló narratívákat nehéz összeegyeztetni.<sup>69</sup> Bármilyen zárt, provinciális, kirekesztő diskurzustól való elhatárolódáshoz – legyen az regionális, nemzeti, avagy fundamentalista, függetlenül attól, hogy ténylegesen kirekesztő volt-e, avagy csak akként lett megbélyegezve – jól ismert menekülési útvonal kínálkozott, az újraazonosulás az univerzalizmussal, aminek platformjáról nemcsak a nemzeti, de a horizontális művészettörténet-írás is elutasítható.

A kilencvenes években, vagy akárcsak a kétezres évek elején a nemzetépítés és a nacionalizmus ügye oly távolinak és irrelevánsnak tűnt a stabil demokráciák nézőpontjából, hogy a kapcsolatos problémákat minden további nélkül a „premodern” vagy „törzsi múlt”-ba lehetett utalni, amit a margó testesített meg. 2008-at követően, a 21. század második évtizedére a helyzet alapvetően és drámain megváltozott. A továbbiakban a nacionalizmussal, populizmussal összefonódott autoriter kormányzási módot nem lehetett kizárólag a megsokszorozódott margókra utalni, még akkor sem, ha azok kevésbé leplezett, durvább formákkal szolgáltak. 2017-ben a globális világba való örömteli betagozódás vagy az európai uniós tagság büszkesége tova-

szállt a migrációs válság, a Brexit árnyékában, a török puccs és annak következményei, az orosz, lengyel és magyar jobboldali kormányok és az izolacionista, populisták amerikai politika fényében.

A megváltozott politikai térképen a retorika, illetve a sürgősséggel bíró ügyek és a szövetségek kérdései is átrendeződtek, és velük együtt az akadémiai diskurzus is irányt váltott. A diskurzusban érzékelhető irányváltást, ami az újrashasznosított univerzalizmust favorizálja, mindegy, hogy kozmopolitizmus, globalizmus vagy neomodernizmus néven, úgy is tekinthetjük, mint a nacionalizmusra adott választ, illetve annak ellenhatását. Meglehetősen problematikus napjainkban a kelet-közép-európai régió eltérő történelmi útja során kialakult specifikus kulturális jegyek, művészeti stratégiák mellett érvelni, amikor ez az érvrendszer, még ha csak a felszínen és látszatra is, erősen emlékeztet a nacionalista diskurzusra. A posztoszocialista régió mint megkülönböztethető jegyekkel rendelkező, figyelmet érdemlő geopolitikai régió melletti érvelés momentuma szertefoszlott, még mielőtt igazán kibontakozhatott volna. Még a gondosan kidolgozott horizontális művészettörténet koncepciója annak kétélű kardjával, kettős nézőpontjával sem tudta megóvni a nemzeti művészettörténet-írást az esszencializálódástól, ahogy nem tudta eltéríteni a főáramlatot sem a dominanciára való törekvéstől és annak homogenizáló hatásától, hiába kecsegtetett sokféleséggel, időbeli és térbeli specifikumokkal. A gettósodástól való szorongás és a „barbár sáv”-ba való visszacsúszás félelme miatt a regionális művészettörténet momentuma szertefoszlott. Jóllehet az új diszciplínák, a „globális” vagy „világ-művészettörténet” (*world art history*) a margóról „menekülők” befogadásával kecsegtet, aligha tud számolni a lokális sajátosságokkal, amelyek még egy-egy régióon belül is igen változatosak, ahogy a súlyos történelmi csomagokkal sem, amelyet a margók cipelnek. Válságos helyzetekben a motyókat rendszerint hátrahagyják. Ogbechie megfogalmazásában: „az univerzalitás igénye a globális kultúra hegemon interpretációját támogatja”.<sup>70</sup> Ezen fejleményekkel a láthatáron Piotrowski is felülvizsgálta és módosította teóriáját az „alter-global” („másként globális”) művészettörténet meghirdetésével, amit a globális művészettörténet kritikájának tekintett.<sup>71</sup> Úgy pontosította ezt az alternatív perspektívát, hogy annak

69 Részletesebben lásd ANDRÁS 2016 (ld. 61. j.) 52–77.

70 OGBECHIE 2008 (ld. 54. j.) 166.

71 PIOTROWSKI: *Alter-Globalist Art History Seen from East-European Perspective*. Előadás a Ludwig Múzeumban. Budapest, 2012. április 4. (kézirat).

karakterében globálisnak kell lennie, tehát globális kérdésekre kell lokális választ adnia, továbbá összehasonlító jellegűnek, amely nem ignorálja, de nem is általánosítja a specifikus jegyeket. Ami a teória gyakorlati alkalmazását illeti, úgy vélte, a nem hierarchikus művészettörténeti elemzésnek globális szinten meghatározó dátumok köré kellene szerveződnie az abban az időben szerte a világban készült műtárgyak egymás mellé helyezésével; specifikusan olyan művek válogatásával, amelyek annak a meghatározó eseménynek az idején készültek, avagy éppen azok hívták őket életre.<sup>72</sup>

Piotrowski maga is megkülönböztette az eltérő Más-pozíciókat, s tisztában volt vele, hogy „a »valódi Más« [...] helyét nem a marginalizálás stratégiája határozza meg, hanem a kolonizáció”.<sup>73</sup> Magyarázatot keresve a régió meglehetősen gyenge érdekérvényesítésére, azt is számításba kell vegyük, hogy a „közeli Más” pozíciójából nehéz olyan radikális álláspontot elfoglalni, mint a „valódi Más” pozíciójából. „A művészettörténet episztemológiai struktúrája kizárja a lehetőségét a Más praxisának” – állítja Ogbechie, ezért ő olyan művészet-

történet mellett teszi le a voksát, „amely gyökeresen eltérő szövetségre épül”.<sup>74</sup> Utolsó írásában Piotrowski is a perifériákra mint szövetségessékre épít, ami nyilvánvaló írása címéből: *Világ perifériái egyesüljetek!*<sup>75</sup> Mignolo, számba véve a dekolonialitás grammatikáját, a koncepciók, energiák, víziók margókon felhalmozódó tartálékairól beszél, míg a feladatokat illetően a tudás geográfiájának elcsúsztatása és újraformálása mellett érvel.<sup>76</sup> Egy olyan világ felépítésének koncepcióját vázolja fel végül, amelyben sok világ tud együtt létezni; a távoli horizonton pedig egy olyan uni-verzális projektet vizionál, amely valójában pluri-verzális.<sup>77</sup> Ebben az új világban remélhetőleg végre a közép-kelet-európai régiónak is lesz saját helye.

András Edit

művészettörténész

website: <http://editandras.arthistorian.hu>

72 PIOTROWSKI 2016 (ld. 31. j.). Ez a kurátori gyakorlat erősen emlékeztet Okwui Enwezor módszerére, amelyet a *Postwar. Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965*. Ed. by Okwui ENWEZOR–Katy SIEGEL–Ulrich WILMES. Prestel, 2017.

73 PIOTROWSKI 2008 (ld. 2. j.) 380.

74 OGBECHIE 2008 (ld. 54. j.).

75 PIOTROWSKI 2016 (ld. 31. j.) 17. A hazai *Mezosfera.org* naprakész legutolsó száma (2017. október 26.) hasonló perspektívát vázol: #4 Propositions for a Pan-Peripheral Network; <http://mezosfera.org/category/issue/4-proposition-for-a-pan-peripheral-network/> (Letöltve: 2016. 04. 21.)

76 MIGNOLO 2010 (ld. 24. j.) 339.

77 Uo. 352.

## Changes in the orientation of the art theory of Central-Eastern Europe after 1989

*National, regional or global art history (in terms of post socialism, postcolonialism or decoloniality)?*

This essay examines those changes in orientations that aimed to locate a site and define a theoretical framework for the Central-Eastern European region in the geopolitical map following the changes after 1989 in connection with the collapse of the Soviet satellite system and later in an open world due to globalization and restructured alliances. It focuses on those scholarly endeavors which have a larger scope in mind than national art history and instead of isolation they intend to focus on dialog. We can understand these efforts as a painful dilemma of belonging as well. From this position the paper scrutinizes the changes in the self-image and self-identification of the region, as well as the drive and elements behind the constant urge for positioning and repositioning. After the political changes many art historians felt the need for defining the region's position and identity within a changed new world. They utilized and adapted for their end the pivotal notion of the postcolonial theory, the Other, and though with different names, they defined the region as the other of the West within Europe (Boris Groys, Bojana Pejić, Igor Zabel, Piotr Piotrowski). The next turning point was the robust appearance of the Global South in the art world.

The realization that there were further "others" beyond the Cold War dichotomy took some time. In this stage only one of the art historical accounts coming from the post socialist region seemed to be crystallized into a comprehensive theory, that of Piotr Piotrowski's notion of horizontal art history. In the center of this essay is the aim to trace the genealogy and to sketch the progress of Piotrowski's theory and the comparison with theories of other regions, such as the postcolonial theory related to the Near- and Far East (Edward Said, Homi Bhabha, Dipesh Chakrabarty), Africa (Okwui Enwezor, Sylvester Okwunodu Ogbechie), the notion of decoloniality launched in connection to Latin America (Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo) and the Caribbean (Michel-Rolph Trouillot). The challenge posed by the rise of nationalism and populism will be also developed.

*Edit András*

*art historian*

*website: <http://editandras.arthistorian.hu>*

### TÁRGYSZAVAK

nemzeti/globalis/horizontális művészettörténet, művészetelmélet, kolonializmus, posztkolonializmus, dekolonialitás, posztszocializmus, nacionalizmus, Közép-Kelet-Európa, Piotr Piotrowski, Aníbal Quijano, Michel-Rolph Trouillot, Madina Tlostanova

### KEYWORDS

national/global/horizontal art history, art theory, colonialism, postcolonialism, decoloniality, postsocialism, nationalism, East-Central Europe, Piotr Piotrowski, Aníbal Quijano, Michel-Rolph Trouillot, Madina Tlostanova

## Dekolonizál-e a Documenta?

„A nagy kiállításoknak nincs formája.” Ezzel a mondatmal kezdi Roger M. Buergel és Ruth Noack, a 12. Kasseli Documenta két kurátora az általuk szerkesztett katalógus bevezetését. Miközben kitarítottak a Documenta inherens formátlansága mellett, provokatív kérdésekként megfogalmazott gondolatok köré szervezték igen karakteres kiállításukat. Az efféle ellentmondások végigkísérik a megakiállítások történetét, és emiatt is vonzóak. A Kasseli Documenta, lévén a világ egyik – ha nem a – legjelentősebb kortárs művészeti megaprojektje, kiváltképpen alkalmas a művészetben, illetve prezentációjában és a bourdieu-i értelemben vett művészeti mezőben bekövetkezett változások vizsgálatára. Már 1955-ben, az első Documenta megrendezésekor, azaz a megalapításban is közrejátszottak politikai motivációk, de csak 1992-ben, a 9. Documenta során vetette fel Jan Hoet az európai–észak-amerikai művészet hegemoniájának kritikáját (a művészeknek ekkor ugyan mindössze 7%-a volt afrikai, ázsiai és óceániai), és 1997-ben Catherine David művészeti igazgatósága alatt került sor előadások formájában a téma teoretikus feldolgozására (a meghívottak között volt Okwui Enwezor, Edward W. Said, Matthew Ngui). Az első posztkoloniálisnak tekintett kiállítás pedig 2002-ben valósult meg Okwui Enwezor művészeti vezetésével. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a 11. Documentától, a posztkoloniális diszkurzus érvényre jutásától kezdődően máig (a 14. Documentáig) miféle elmozdulás következett be a globális művészet kasseli reprezentációjában. Azaz erősebb lett-e a posztkolonialista reprezentáció, tetten érhető-e a kulturális dekolonizáció mint a kulturális gyarmatosítás leépítése, azaz a posztkolonialista elmé-

letek gyakorlata; bekövetkezett-e a művészet dekolonizálása a Documenta kiállításai során? Változott-e a posztkolonialitás tartalma a művészetben? Azt, hogy mi és hogyan valósult meg, egyrészt a művészek arányszámának (származási országuk szerint) figyelembevételével, másrészt tartalomelemzéssel, harmadrészt a művészeti kánon szempontjából tanulmányozom a kiállítások – mint műalkotások inszenírozott, topografikus együttese – által generált tudás és a – többnyire a kiállításokat kísérő – dokumentumokban megfogalmazott elméletek viszonyában.

A Documenta a globális neoliberalizmus keretei között – amikor sokféle kapcsolati háló alkotta társadalmi terünket külső és belső határok tagolják, „amelyek megkülönböztetik azokat, akik forgatják a tőkét azoktól, akiket a tőke forgat”<sup>1</sup> – mint Németországnak, a világ 4. legerősebb gazdaságának kulturális intézménye nem lehet dekolonialista, minthogy a nagy nemzetközi kiállítások „a gazdasági és politikai érdekeket követik, amelyek létrehozzák és fenntartják a »kiállítási komplexumot« (Tony Bennett), a művészeti világgal korreláló apparátust, amely stratégiailag magától értődő, átlátszó valóságnak állítja be magát”<sup>2</sup>. Noha a Documenta nem tudja megoldani a tőketulajdonlás kérdését, művészeti felvetéseivel elemezheti, bemutat(hat)ja a létező kolonializmus elemeit, reagál(hat), utat mutat(hat), reflexiókra készít(het) – különösen, ha a főkurátori statementek reflektálnak arra a helyzetre, amelyben a kurátorok dolgoznak. Adam Szymczyk, a 14. Documenta művészeti igazgatója például azzal a tudatossággal építette projektjét (vizuális művekkel és szövegekkel), hogy mind a tágabb társadalmi kontex-

1 Étienne Balibar idézi Nuit BANAI: *Border as Form. Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 302–305; 305.

2 Editors' Letter By Quinn LATIMER, Adam SZYMCHYK. *South as a State of Mind*, 4. 2015. 6. sz. [Documenta 14 #1], 4.



tusokkal (beleértve a történelmit is), mind a helyi kérdésekkel számolt. Az első kurátori állásfoglalásban így elemzik a helyzetet: „Ez a Magazin a Görögországban folytatódó gazdasági és humanitárius válság kézzelfogható romlásának hónapjai alatt jött létre.” Majd így folytatják: a humanitárius válság akkor eszkalálódott, amikor négy milliárd szír, iraki, afgán és afrikai menekült Európába, mely a legnagyobb népvándorlás a második világháború óta, amelynek első állomása Görögország volt.<sup>3</sup> Szándékuk szerint „A 14. Documenta megpróbál valós idejű választ adni Európa változó helyzetére, ami mind a demokrácia, mind a gyarmatosítás szülőföldje volt [...] Egy másféle, befogadóbb világ lehetőségeit képzelettel el és dolgozza ki, mely elérhetetlennek tűnik a jelenlegi politikai-gazdasági fejlemények és az általuk előidézett nyílt erőszak fényében.”<sup>4</sup>

A gyarmatosítás a hatalomgyakorlás hasonló mintázatai folytán összefügg más elnyomó struktúrákkal (rasszizmus, nacionalizmus, szexizmus). Ezért a sokféle egyenlőtlenség megjelenítése a Documentákon a dekolonizáció irányába hat,<sup>5</sup> ahogy a dekolonizáció más egyenlőtlenségeket és diszkriminációkat is a felszínre hoz, noha nem számolja fel azokat. A különböző egyenlőtlenségeket érdemes tehát együtt és külön, specifikumaikat szem előtt tartva vizsgálni – illetve kiállítani.

A 2002-es, Okwui Enwezor művészeti vezetésével rendezett 11. Documentát tartják az első posztkolonialista Documentának.<sup>6</sup> Erről tudósít a Documenta hivatalos honlapján közzétett „önkép”,<sup>7</sup> ezt a szándékot támasztja alá a katalógus főkurátori statementje, és

más tanulmányai,<sup>8</sup> valamint az, hogy a kasseli kiállítás-csoport csak egy volt a világ különböző pontjain megrendezett Documenta-események között: 1. Democracy unrealized – konferencia Bécsben, előadások Berlinben; 2. Experiments with Truth: Transnational Justice and the process of Truth and Reconciliation – konferencia, film- és videovetítések Újdelhiben; 3. Créolité and Creolization – workshopok Saint Lucián (Kis-Antillák); 4. Under siege. Four African cities (Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos) – konferencia és workshopok Lagosban.<sup>9</sup>

Enwezor a beszédes *The Black Box* című tanulmányában kifejti, hogy a kortárs művészet és vizuális kultúra alapos elemzése után be kell látnunk, hogy a vizuális művészetek csak olyan más változásokkal való kapcsolatukban érthetők meg, amelyek túlnyúlnak a mai művészeti termelés kulturális és diszciplináris határain. Műtárgyak nem léteznek a művészet rendszerén kívül, nincs autonómiájuk a kiállítási kereteken kívül. Vannak viszont olyan módszerek, amelyek társadalmi, politikai és kulturális hálózatokban manifesztálódnak, amelyek kijelölik a globális diszkurzus határait és horizontját, és másfajta kontextust adnak olyan projektek számára, mint a 11. Documenta.<sup>10</sup> Enwezor Documentájának fórumai tehát elkötelezettek a történelmi jelenségek és események újragondolásának etikai és intellektuális folyamatai iránt, amelyek hozzájárulnak a múlt elmentmondásos örökségének feldolgozásához.<sup>11</sup> Enwezor maga pedig tanulmányának „Mi ma az avantgárd? A globalizáció és a távoli helyek rettenetes közelségének posztkoloniális utóhatásai” című alfejezetében egy el-

3 Uo. 3–4.

4 Uo. 4.

5 Ezért fontos az interszekcionalitás. A fogalmat „Kimberlé Crenshaw fekete feminista jogász nő honosította meg a társadalomtudományi diszkurzusokban, annak jelölésére, hogy a különböző társadalmi egyenlőtlenségek, hierarchiák és hatalmi relációk – mint pl. az osztály, az etnikai vagy nemi rezsim – közötti dinamikus kölcsönhatást értelmezze.” *Interszekcionalitás. Gender, etnicitás és osztályhelyzet összefonódásának vizsgálata empirikus kutatásokban. Műhelybeszélgetés.* Budapest, 2012. december 18. <http://www.szociologia.hu/interszekcionalitas/>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

6 Noha nem ez az első kísérlet arra, hogy a (képző)művészet „eszközzel küzdjenek a gyarmatosítás ellen” (pl. *Art contre/against apartheid*. Koordinátor: Chantal BONNET. Párizs, 1983. – vándorkiállítás és műzeumi gyűjtemény megalapítása), illetve a dekolonialista elméleteket alkalmazzák kiállítások koncipiálásában. Magyarországra pl. 2002-ben gyűűzőtt be a *Gondolsz-e ma Fekete-Afrikára* című kiállítás alkalmával. (Budapest, Műcsarnok, kurátor: Anne DEEMESTER és ANGEL Judit.) Országunk speciális helyzetében azonban nem csoda, hogy – a Kádár-rendszer kötelező ideológiájától teljes joggal eltekintve – sokáig nem gondoltunk a Fekete-Afrikára, minthogy egyfelől a Habsburg Birodalom, majd a Szovjetunió árnyékában magunk is félgymati helyzetben éltünk. Lásd David CHIONI MOORE: Vajon a poszt a posztkoloniálisban ugyanaz, mint a posztsovjettben? Egy

egész világra kiterjedő posztkoloniális kritika felé. 2000. *Irodalmi és társadalmi havilap*, 20. 2008. 9. sz. 3–22. (Első megjelenés: *PMLA*, 2001. 1. sz. 111–128.) Másfelől pedig itt is tetten érhetők a koloniális kulturális javak – legyenek azok tudatosak, vagy sem. Közép-Európában a „cigányok”, a „négerek”, ahogy azt Kovács Éva *Fekete testek, fehér testek* című mértékadó tanulmányában kifejtette: *Beszélő*, 2009. január. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek>. (Letöltve: 2017. 11. 21.), de más példa is említhető: Timár Katalin szerint Korniss Péter erdélyi fotográfiái (nyilvánvalóan nem szándékosan és nem tudatosan) a kolonizáló tekintet lenyomatai. TIMÁR Katalin: A posztkolonialista „egyik”. Korniss Péter Leltár című könyvéről. *Ex-Symposium*, 99. 2001. 32–33. sz. 59–64.

7 <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11#>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

8 OKWUI ENWEZOR: *The Black Box*. In: *Documenta 11. Platform 5. Exhibition. Catalogue. Kassel, June 8 – September 15, 2002*. Eds. Heike ANDER-NADJA ROTTNER. Ostfildern-Ruit, Hatje Kantz Publishers, 2002. 42–55. Pl. SARAT MAHARAJ: *Xeno-epistemes: Makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and retinal regimes*. Uo. 71–84. (A továbbiakban: Kat. 11.)

9 ENWEZOR 2002 (*ld.* 8. j.) 49–53.

10 Uo. 42.

11 Uo. 43.

kötelezett avantgárd művészet és a dekolonizáció mint felszabadító stratégia mellett érvel.<sup>12</sup>

A 11. Documenta kritikáiban feltűntek a nyugati kultúrát féltő hangok, Niklas Maak több ilyen is idéz, például a *Washington Post* szerzőjét, aki szerint a 11. Documenta „a globális baloldal mély irtózata országunktól”,<sup>13</sup> Yugo Hasegawa pedig úgy érezte, mintha a kiállításon, mely hozzájárult a horizont tágításához, egy amerikai vagy angol egyetem Cultural Studies óráit látogatta volna.<sup>14</sup> A kiállítás egy másik kritikus véleménye szerint „egy radikálisan transzdiszciplináris, transzkulturális és transzgenerációs módszert vázolt fel a középszerűség elkerülésére, amit ma a művészeti világ kínál”.<sup>15</sup> Barbara Steiner példái pedig világossá tették számára, hogy „minden esztétikai tér természetesen át van itatva politikai, gazdasági és társadalmi tényezőkkel, de ugyanakkor teret is kínál a játék és ellenállás számára”.<sup>16</sup>

Akárhogyan is, a kritikusok a neokolonialista világ lebontásának kezdetét érzékelték a sok(nak vélt) dokumentarista<sup>17</sup> és politikailag elkötelezett, nem európai művész alkotása láttán. A „sok” vagy „kevés” eldönthetetlen kérdése mindazonáltal a számokra tereli a figyelmet: és valóban, a tíz évvel korábbi kiállításhoz képest, amikor az észak-amerikai és (nyugat-)európai művészek 90 %-ban szerepeltek, 2002-ben már „csak”, de még mindig 79%-ban voltak jelen (kelet-európai csak Pavel Bräila, Arthur Żmijewski és Sanja Iveković volt – ő mint dísz kelet-európai nő a következő három Documentának is meghívottja lesz). Megnőtt az afrikai művészek száma 0,5%-ról (!) 8%-ra, az ázsiaiaké 6,5%-ról 7,5%-ra, a dél-amerikaiaké pedig 3%-ról 5%-ra. Ezt a változást lehet jelentősnek értékelni, vagy csekélynek (a „rest” aránya 10%-ról 21%-ra emelkedett), az elmozdulás mindazon-

által nyilvánvaló, de az is, hogy megmaradt az „első világ”<sup>18</sup> dominanciája.<sup>19</sup>

A számokkal kimutatható dekolonizáló tendencia folytatódott 2007-ben. Tovább csökkent az euroatlanti résztvevők aránya (59%), jelenősen nőtt az ázsiai (24%), némileg az afrikai és a dél-amerikai jelenlét is (9, ill. 8%). A 2017-es számok ismét erős észak-amerikai és európai részvételt mutatnak – ám e látszólagos visszarendeződés oka az, hogy most először volt több kelet-európai művész (17%) és az „Athéntól tanulás okán” jelentősebb számban állítottak ki görög alkotók (20%) – és ez ugyan-csak a dekolonizálás felé mutat. Még ha csökkent is az afrikai (9%-ról 8-ra) és a dél-amerikai művészek száma (8%-ról 7-re), de ez nem szignifikáns változás. A kelet- és dél-európai növekedés ára – úgy látszik – az ázsiai csökkenés volt, ők mindössze (a 2007-es 24%-kal szemben) 13%-ban voltak jelen. Feltűnőbb azonban, hogy a korábbi gyakorlatokkal ellentétben egy japán művész sem szerepelt, és még inkább, hogy az észak-amerikai jelenlét évről évre konzekvensen csökkent – az 1992-es 31%-ról 2017-ben 9 %-ra.

A 2002-es explicit posztkolonialista szándék – és a dekolonizáló művészi gyakorlatok épp megkezdett, ám korántsem kibontott bemutatása után a 2007-es Documenta explicite nem tűzte ki célul a dekolonizálást, mindazonáltal mind a számok, mind a témák tekintetében folytatta a nyitást.<sup>20</sup> A kurátorok szakítottak azzal a hagyománnyal, hogy kizárólag jelenkori munkákat állítsanak ki.<sup>21</sup> A művészet globális történetéből a 15. századtól kezdve állítottak ki alkotásokat, és ezt később követték a 13. és 14. Documentán is. A 12. Documentán a historizálás kifejezetten dekolonialista gyakorlat volt, amennyiben „felfedezte” a nyugat számára, illetve pél-

12 Uo. 44–45.

13 Niklas MAAK: Documenta beats its own record. Renaissance of utopia replaced Nihilism at the 11th quinquennial art show in Kassel. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2002. September 20.

14 Yuko HASEGAWA: Struggling for Utopia. *Flash Art*, XXXIV. 2002. (July–September) 225. sz. 105.

15 Jens HOFFMANN: Reentering Art Reentering Politics. *Flash Art*, XXXIV. 2002. 225. sz. 106. „Didaktikus és teoretikusan terhelt” – ítélkezett Gioni. Massimiliano GIONI: Finding The Center. *Flash Art*, XXXIV. 2002. 225. sz. 106.

16 Barbara STEINER: Some Thoughts on Documenta 11. *Flash Art*, XXXIV. 2002. 225. sz. 109.

17 A realizmusok és dokumentarizmus nem átlátszó világát már sok tanulmány elemezte; a kérdés összetettségének a kritikák is hangot adtak a kiállított – elsősorban filmek és fotográfiák – művek kapcsán.

18 Noha a politikai térképről 1989 után eltűnt az ún. „második világ”, a kulturális átalakulás korántsem mutat ilyen egyértelmű képet, ennek aláhúzására használok a mára kissé idejétmúlt kifejezést.

19 Jóllehet a statisztika korlátozottan érvényes művészet(tudomány)i szempontból, de sokatmondó lehet a művészetszociológiának; és egyúttal a földrajzi eloszlás meglehetősen markánsan árulkodik a dominanciákról. Meglehet, hogy a Sardzsai, Sanghaji és Johannesburgi Biennálék más arányokat mutatnak, azonban a magát korábban egyetemesnek, később nemzetközinek, majd globálisnak nevező, és elismerten az egyik legfontosabb seregszemléről van szó (*On Curating*, 9. 2017. 33. tematikus száma: Documenta: Curating the History of the Present), így relatíve sok ember számára válnak láthatóvá az ilyen anomáliák. (Mivel a legnépesebb földrész Ázsia és Afrika, a kontinensek lakosságához képest a művészek részvételi aránytalansága még szembeszökőbb.)

20 Sőt a szexizmust is felszámolta a kiállítók arányát tekintve, mint-hogy a művészeknek csaknem fele nő volt. Ez az eredmény azonban mind ez idáig egyényárak bizonyult.

21 Jóllehet a 47. Velencei Biennálé már 1997-ben megtörte irányadó címével – *Jövő-Múlt-Jelen* – a jelen idő abszolút uralmát. Érdekes módon elég későn, ha a jelenidő-megszállottság a modernizmus-hoz tartozik. Ahogy azt Osborne véli, amikor filozófiai szemszögből vizsgálja a 20–21. századi művészet(ek) változó időfelfogását. Peter

dáival igen szemléletesen mutatta be a világ korábbi modernizmusait (Nasreen Mohamedi, Bëla Kolářová) és neomodernista (Iole de Freitas) műveit – és mindezt egy elefántcsonttorony-felvetésnek tűnő „Is modernity our antiquity?” kérdés örvén. A kiállítás másik elméleti vezérfonalára – amelyet az agambeni „puszta élet”<sup>22</sup> kérdéseinek szenteltek – fűzött alkotások is implicit a dekolonizálásra utaltak (Sonia Abián Rose, Amar Kanwar, Churchill Madikida).

2012-ben Carolyn Christov-Bakargiev – a művek tükreben – magától értődően folytatta a dekolonizáló törekvést, ő is rendezett Kasselen kívül kiállításokat, és szervezett szemináriumokat: Kabulban, Bámiánban, Alexandriában, Kairóban és Banffon. A kérdés, hogy ez a Documenta (neo)kolonialista kiterjesztése lett volna, egyfajta kulturális gyarmatosítás, vagy tényleges kulturális dekolonizálás, éppúgy problémákkal terhes, mint elődeinél és utódjánál, a Szymczyk-féle 2017-es „Learning from Athen”-konceptió megvalósításánál. A 14. Documenta a dekolonizáció elkötelezettje, Magazinja ennek szöszólója: „A nyugati hegemonia történeti gyökereihez kell visszamenni – ez a szám a gyarmatosítás és a tömeges rabszolgatartás történetét illető feledékenységgel foglalkozik, azon népek történetével, akik gyakran kimaradtak a nyugati kánonból.”<sup>23</sup> „A dekolonizáció jelenlegi folyamatában a leigázottak, vándorlók és menekültek útvonalainak (utazásainak) emlékei a feledékenység új politikája ellenében aktiválódnak újra. Az emlékezet nem a szubjektív, mulandó gondolat területe, hanem képek, szövegek, énekek tárháza, amely a jelenkori harcok számára képez ellenhegemonikus könyvtárat.”<sup>24</sup>

Vajon mit lehet Athéntől tanulni,<sup>25</sup> és melyiktől? Az ókori görögtől, a jelenkoritól, vagy attól az ideálképtől, amelyre (többek közt) a német tudósok és művészek Hegeltől Heideggerig egyszerre gyarmatosító és csodáló tekintettel néztek? Noha a kurátorok kijelentették, hogy „Athénra most nem mint a nyugati civilizáció bölcsőjére tekintünk, hanem mint a jelenkori

világ ellentmondásainak helyére, [...] [ahol] Kelet és Nyugat, Észak és Dél találkozik és összezsap”,<sup>26</sup> a Documenta emblémája Pallasz Athéné baglya mellett a Parthenón volt – igaz, ez utóbbi csak „másolatában” Kasselban megépítve, és az ókori Athén tiszteletének három termet is szenteltek a Neue Galerie-ben (Winckelmann kéziratától Leo von Klenzén át Louis Gurlittig).

A kiállítás két városban való megrendezése – noha szándék szerint ez is a dekolonialista gyakorlat része lett volna, az egyenrangúnak szánt helyszínek egyaránt valóságos és metaforikus helyek, mégis – legalább annyira a kizárások és a határok megerősítése (vagy legalábbis azok nyilvánvalóvá válása) volt, mint amennyire dekolonizáció. Lehet, hogy a támogatott kulturális infrastrukturális fejlesztés lendített Athénon és sok görög művész, akik addig nem, most részt vehetett a Documentán, de ez a kiterjesztés valójában csak a világ legtehetősebb részének kedvező. (Kinek vannak olyan anyagi lehetőségei, hogy két helyre is elutazzon?) Továbbá, ahogy Nuit Banai rámutatott: az Athénból (Kasselba) való elutazás alkalmával tett „sokszoros biztonsági intézkedések rámutattak az aktuális aggodalomra, hogy megvédjék Európát a migrációtól és a terrorizmustól [...] A nemzetállam érvénytelenítette a Documenta igyekezetét, [...] letromfolták a befogadóbb nép eszméjét”.<sup>27</sup>

Athéni művészek nyílt levélben<sup>28</sup> adtak hangot elégedetlenségüknek, a köztereken megjelenő falfeliratok – Keresni Athénon (tEarning on Athens). Kedves Documenta! Megtagadom, hogy egzotikussá tegyem magam azért, hogy növeljem kulturális tőkédet – pedig csak vizualizálják, verbalizálják a világ egyik gazdaságilag legerősebb és Európa egyik gyengélkedő gazdaságú országa közti feszültséget. Másfelől, Kasselba vinni az athéni Kortárs Művészet Nemzeti Múzeumának gyűjteményi darabjait nem azért kétséges vállalkozás, ahogy Birnbaum mondja neokolonialista lenézéssel, hogy látni lehessen „a görög Sol LeWittet”, és „Ha van valami a szimbolikus gesztus mögött, hogy megtöltötték Né-

OSBORNE: *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art.* London–New York, Verso, 2013. 22–28.

22 SZIGETI Attila: A Homo Sacer és a tanúsítás etikája. In: *A bölcsesség koszorúja. Írások Egyed Péter hatvanadik születésnapjára.* Szerk. HORVÁT Andor–Soós Amália. Kolozsvár, Pro Philosophia, 2014. 261–274.

23 LATIMER, SZYMCZYK 2015 (ld. 2. j.) 5.

24 Françoise VERGÈS: Like a Riot: The Politics of Forgetfulness, Relearning the South, and the Island of Dr. Moreau. *South as a State of Mind*, 6. 2015. [documenta 14 #1] [http://www.documenta14.de/en/south/25\\_like\\_a\\_riot\\_the\\_politics\\_of\\_forgetfulness\\_relearning\\_the\\_south\\_and\\_the\\_island\\_of\\_dr\\_moreau](http://www.documenta14.de/en/south/25_like_a_riot_the_politics_of_forgetfulness_relearning_the_south_and_the_island_of_dr_moreau). (Letöltve: 2017. 11. 21.)

25 *A Learning from Athén* volt a Documenta 14. alcíme, hívószava és vezérfonala.

26 LATIMER, SZYMCZYK 2015 (ld. 2. j.) 5.

27 BANAI 2017 (ld. 1. j.) 303.

28 Open Letter to the Viewers, Participants and Cultural Workers of Documenta 14. *E-flux journal*, 2017. <https://conversations.e-flux.com/t/open-letter-to-the-viewers-participants-and-cultural-workers-of-documenta-14/6393>. (Letöltve: 2017. 11. 21.) A művészek levelét kritikailag olvasva Dimirakaki kioktatja őket (hogy mit kellett volna inkább tenniük): Angela DIMITRAKAKI: Hospitality & Hostis: An Essay on Dividing Lines, Divisive Politics and the Art Field. In: *CULTURES-CAPES Greece / Griechenland – Archaeology of the Future / Archäologie der*



1. **Regina José Galindo:** *Az árnyék*, 2017  
performansz a „Leopárd” tankkal, videoloop, 18 perc  
Documenta 14 © Daniel Wimmer



2. **Emily Jacir:** *Emlékmű az 1948-ban Izrael által elpusztított, elnéptelentett és elfoglalt 418 palesztin falu emlékére*, 2001  
hímzett sátor, könyv, változó méret (részlet, az előtérben Kimsooja munkája) Documenta 14 (A szerző felvétele)

metország legrégebb nyilvános múzeumát görög javakkal, azt a szervezők véletlenül tették [kiemelés tőlem – T. E.]”<sup>29</sup> hanem azért, mert a művek kontextualizálás nélkül árválkodtak a Fridericianum tereiben.

Nuit Banai szerint azonban „Szymczyk korszerűsítette a megakiállítás történelmi státuszát a neoliberalis, globális kapitalizmus mai helyzetében”.<sup>30</sup> Hogy a Documenta Görögország felé kiterjesztette határait, sok szimbolikus határ feloldását követelte meg múlt és jelen, Kelet és Nyugat, Észak és Dél között. „Ennek a Documentának humanista jellege az, ami egyszerre megerősíti és kritizálja a határt azzal, hogy formájában asszimilálja azt, mint ami egyszerre maximális tevékenység és a végső tehetetlenség helye.”<sup>31</sup>

A Documenta kiállításokon, a vizuális alkotások megvalósulásában érhetők tetten dekolonialista művészeti gyakorlatok. Sokféle megközelítés lehetséges:

Zukunft. Eds. Kateryna BOTANOVA–Christos CHRYSSOPOULOS. Basel, Christoph Meran Verlag, 2017. 128–147.

29. Daniel BIRNBAUM: Thinking twice. On Documenta 14. *Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 291–295; 291.

30. BANAI 2017 (*Id. i. j.*) 303.

31. *Uo.* 305.

32. A 4. Documenta mintegy 1000 művből kiemelt példáimmal nem igyekszem az egyes Documenták egészét reprezentálni, csak annyiban példák, hogy valamiféle dekolonialista praxist képviselnek. Az elmozdulás (ha van) leginkább a munkák tartalmával és retorikájával lesz mérhető.

33. Regina José Galindo (1974, Guatemalaváros): *Az árnyék*. 2017. Videofelvétel: Performansz a „Leopárd” tankkal, 18'. Kat.14. V.12.; Booklet 14. 87.

a művek szólhatnak a dekolonizációról, vagy következhetnek dekolonialista gondolkodásból, esetleg a kurátorok által megteremtett kontextus hoz létre dekolonális olvasatokat.<sup>32</sup> Amikor Regina José Galindo<sup>33</sup> tizennyolc perces performanszában (és a videoloopon szakadatlanul) fut lélekszakadva egy tank előtt (1. kép), akkor ez nem csupán a háborút és annak veszedelmeit idézi fel, hanem azt az örületet, amit az örökös fenyegetettségérzés táplál, amiről azok tudnak, akik a határon tartózkodnak, akik se ehhez, se ahhoz az országhoz, területhez, kultúrához nem tartoznak – vagy jobb esetben ehhez is, ahhoz is kapcsolódnak.<sup>34</sup> Az interszekcionalitás szemszögéből épp ilyen határhelyzetet demonstrált Emily Jacir<sup>35</sup> (szintén a 14. Documentán bemutatott) szöveggel kihímzett katonai sátra (2. kép), amelyen azok a palesztin falvak nevei szerepelnek, amelyeket Izrael állam 1948-ban elfoglalt

34. Amit Walter D. Mignolo *border thinking*nek nevezett. „[...] a border thinking magában foglalja a határon való tartózkodást, nem a határátlépést. Ez nem egy személytelen algoritmus, hanem a határon való élés tapasztalatának (megtapasztalásának) megfogalmazása. A border thinkinget a határon való tartózkodás tapasztalatából fogalom elméletbe, mint menekültek fia Argentínában, mint meteque (ógör. 'aki változtatja lakhelyét') Franciaországban, és mint hispano/latino az Egyesült Államokban.” Sebastian WEIER: Interview with Walter D. Mignolo. In: *Critical Epistemologies of Global Politics*. Eds. Marc WOONS–Sebastian WEIER. Bristol, E-International Relations Publishing, 2017. 11–25; 11.

35. Emily Jacir (1972, Betlehem): *Memorial to 418 palestinian villages which were destroyed, depopulated and occupied by Israel in 1948*. 2011, hímzett sátor, könyv. Booklet 14. 92.

vagy lerombolt, és a 13. Documentán vetített Omer Fast *Continuity*<sup>36</sup> című filmje is.

### Vizuális szociográfia – a dekolonialista gyakorlatok külső körén

A Documenták kontextusában – Németország közepén – dekolonizáló hatású azon dokumentarista, illetve szociofotók kiállítása, amelyeket (egykori) harmadik világbeli művészek készítettek saját környezetükről, bemutatván az ott élők életmódját – saját szemmel, nem kíméletesen –: mint Ravi Agarwal 18 nagy méretű színes fotográfiája India életéből,<sup>37</sup> Olumuyiwa Olamide Osifuye<sup>38</sup> 15 színes fotója Lagosról és David Goldblatt *Jo'urg Intersections* című sorozata<sup>39</sup> a 11. Documentán, illetve *The Transported of KwaNdebele* című sorozata<sup>40</sup> a 12. Documentán. A nyomor szociográfiai indíttatású feldolgozása rajzokon is megjelenik: a 14. Documentán Chittaprosad<sup>41</sup> az 1943–1944-es bangladesi éhínséget rajzolta meg, ezeket a rendezők Sunil Janah<sup>42</sup> bengáli (1943) és orisza (1944) éhínséget dokumentáló fotográfiái mellett állították ki. „Chittaprosad grafikai munkái a gyarmati elnyomás elleni küzdelmet fejezik ki, és a forradalmi tudatosságot, mely máig megőrzi sürgető fontosságát” – írják.<sup>43</sup> A dokumentum és fikció határán mozog az Igloolik Isuma Productions *Our Land* című videoinstallációja.<sup>44</sup> Az inuit családi élet tizenhárom epizódjának bemutatásával az alkotók célja, hogy négyezer éves szájhagyományon alapuló kultúrájukat – amit ötven év prédikáció, iskolázás és kábeltévé elhallgattatott – újra szóhoz juttassák.<sup>45</sup> A fő kőolajexportőrök közé tartozó Nigéria

szegénységben élő – akár a környezetszennyező olajiparban vagy a mezőgazdaságban dolgozó – kizsákmányolt lakossága ugyan saját kormányának is köszönheti állapotát. Ha azonban kőolaj-kitermelésének fő haszonélvezői a nemzetközi (nyugati) vállalatok, akkor olajkitermelésen alapuló nyomorának bemutatása a kasseli kontextuson kívül is dekolonizáló gyakorlat – ahogy azt George Osodi tette *Oil rich Niger delta* című fotósorozatával.<sup>46</sup> A minden korlát lebontását szorgalmazó Raqs Media Collective 28°28'É / 77°15'K: 2001/2002. *A hétköznapi élet installációja az adott koordinátákon – Delhi* című multimedia-installációjában<sup>47</sup> a valóság „egyes közvetítését” valósította meg. Miközben az információtermelés és megosztás alternatív stratégiáinak kidolgozásával a szabad szoftver és világháló használata mellett érvelnek (a „copyleft”<sup>48</sup> szabályait követik), a társadalmi, gazdasági és politikai visszaélések formáit reprezentálják a városi szövetben. Interaktív munkájukban a látogatók saját kritikai valóságverziójukat alkothatják meg, amely nem klón, nem is másolat, de nem is eredeti.<sup>49</sup>

### Identitás-építés – a kolonizáció lebontása

Másfajta dekolonizáló művészi stratégia az, amely az egykor kolonizált kultúrába vezet, vonja be a nézőt azáltal, hogy nem csupán dokumentál – noha legtöbb esetben nem nélkülöz tárgyilagos elemeket –, hanem felmutatja egy adott kultúra bizonyos részeit, történeteket beszél el, vagy konstruál, olykor kritikailag értelmezi a kultúrák közötti aszimmetrikus kapcsolatokat. Amikor J. D. 'Okhai Ojeikere,<sup>50</sup> a Bernd és Hilla Becherhez hasonló szisztematikus gyűjtő elkészíti portréfotóit<sup>51</sup> –

36 Omer Fast (1972, Jeruzsálem, Berlinben él): *Continuity*. 2012, 40'. Kat. 13. 256.

37 Ravi Agarwal (1958, Újdelhi) fotói 1993 és 1999 között készültek. Kat. 11. App. 36.

38 Olumuyiwa Olamide Osifuye (1960, Lagos). Kat. 11. App. 45.

39 David Goldblatt (1930, Randfontein): *Jo'urg Intersections*. 1999–2002, 49 c-print, egyenként 42×29,5 cm. Kat. 11. App. 42.

40 1983, 19 egyenként 30×40 cm. Kat. 12. 120–121, 366.

41 Chittaprosad (1915, Naihati – 1978). Booklet 14. 82.

42 Sunil Janah (1918, Asszám – 2012) Booklet 14. 92.

43 Chittaprosad – documenta 14. <http://www.documenta14.de/en/artists/21960/chittaprosad>. (Letöltve: 2017. 11. 21.)

44 Igloolik Isuma Productions (Zacharias Kunuk, Paul Apak, Pauloissee Qualitalik, Norman Cohn, 1990, Igloolik): *Our Land*. 1994–1995, 13 csatorna, egyenként 28'60". Kat. 11. App. 43.

45 Mark NASH: Igloolik Isuma Productions. In: *Documenta 11 Short Guide*.

Ed. Christina RATTEMAYER. Stuttgart, Hatje Kantz Publishers, 2002. 118–119.

46 George Osodi (1974, Lagos): *Oil rich Niger delta*. 2003–2007. In: *Documenta 12. Kassel 16/06–23/09 2007 Katalog / Catalogue*. Művészeti vezető: Roger M. Buergel és Ruth Noack. Ed. Isabella MARTE. Köln, Taschen, 2007. 190–191. 376. (A továbbiakban: Kat. 12.)

47 Raqs Media Collective (Monica Narula, Jeebesh Bagchi, Shuddhabrata Sengupta, 1991, Újdelhi): 28°28'É / 77°15'K: 2001/2002. *A hétköznapi élet installációja az adott koordinátákon – Delhi*. 2002. Kat. 11. App. 46.

48 A copyright szó játékos kiforgatása; lényege a szellemi termékek szabad áramlásának, terjesztésének, felhasználásának segítése.

49 Nadja ROTTNER: Raqs Media Collective. In: *Documenta 11 Short Guide*. Ed. Christina RATTEMAYER. Stuttgart, Hatje Kantz Publishers, 2002. 192–193. (A továbbiakban: Kat. 11. Short.)

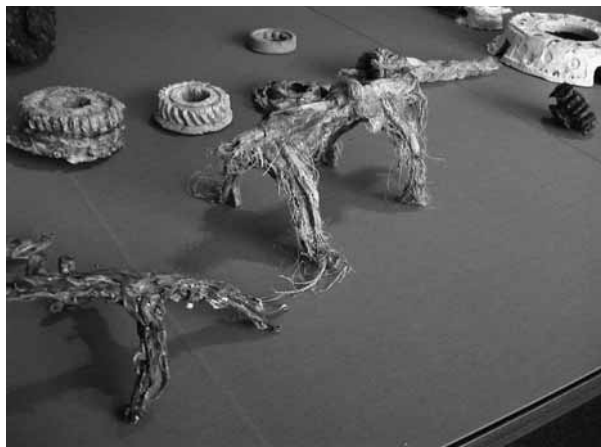
50 1930–2014, Ovbionu-Emai, Lagos.

51 A 11. Documentán kiállítva 12 fotó, 1974, zselatinos ezüst, alumínium, egyenként 100×100 cm. Kat. 12. 96–97, 376.

és mintegy leltárba vesz, majd nevén nevez egy sor nigériai hajviseletet, akkor a szépség, különlegesség (ön) tudatára építően erősíti a nigériai identitást. Az úgyszintén tradicionális fotografiai eszközöket használó Zanele Muholi negyven évvel későbbi *Faces and Phases* sorozatán<sup>52</sup> különböző foglalkozású LGBTQ-identitású fekete dél-afrikai, szuggesztív tekintetű emberek néznek bátran a kamerába – nem néger, hiszen csak „akkor jön rá, hogy ő néger, amikor rájön, hogy négernek nézik”.<sup>53</sup> Annie Pootoogook<sup>54</sup> színes ceruzával rajzolt, családi életből vett életképei kikezdi az inuit művészet sztereotípiáit. Gyerekrajzokra hasonlító stílusa és kompozíciói szellemesek, kritikusak és humorosak; legyen a témájuk az alkoholizmus, családi vacsora, tévézés vagy öngyilkosság. Már címei is ironikusan és kertelés nélkül szólnak a jelenkori inuit életről: *Erotikus film nézése*, *Pitseolak két lánnyal rajzol az ágyban*, *Jegesmedve az ablaknál*, *George Bush a tévében*, *Dr. Phil*.

Pavel Bräila *Shoes for Europe* című (2001–2002) filmjén<sup>55</sup> „csupán” azt a hosszantartó, embertelen munkát mutatta be, hogy az „ázsiai” nyomtávú sínpárról Moldova (1991 előtt a Szovjetunió része) és Románia határán miképp teszik át a vonatokat az európai nyomtávúra. Ezzel a kulturális határokat jelző metaforával ugyanakkor materiálisan nagyon is valóságosan létező határookra mutatott rá. A moldovai születésű Bräila önkolonizáló gesztussal mutat országára (hogy az nem tartozik Európához), de – a máskülönben jelentéktelen – eltérés abszurdításának amúgy nem ironikus felmutatása ki is oltja ezt a gesztust.

Indiában német licenc alapján 1985-ig gyártották az 1313 *Tata truck* típusú teherautót. E teherautó motorjának gyümölcsökből, agyagból, tengeri kagylókból és más természetes anyagból elkészített alkatrészeit, mint egy igazi szétszedett motort állította ki (3. kép) 2007-ben a szingapúri születésű, ausztrál Simryn Gill.<sup>56</sup> A kulturális vándorlások irányát Gill visszafordította,



3. **Simryn Gill:** *Retró – a Tata kamion 1985 körüli 1313-as modelljének átalakított rendszere*, 2007  
vegyes technika (agyag, kagylók, gyümölcschajak, levelek, kókusz, virágok, fű, tej, gyanta stb.), változó méret (részlet)  
Documenta 11 (A szerző felvétele)

és megkérdőjelezte e vándorlások értelmét és célját azzal, hogy egy lefutott gép használhatatlan művészi mását helyezte el koncepciójának származási helyére – vagyis a motor ironikusan, transzformált alakjában visszakérült kiindulási pontjához.

Ai Weiwei *Tündérmese*<sup>57</sup> című projektjében 1001 olyan kínai embert hívott meg Kasselba, akik a maguk erejéből nem tudtak volna odautazni. A kiállítási helyszíneken elszórva elhelyezett 1001 King-dinasztia korabeli faszék jelképezte őket, a meghívást, a vendégséget, az ideiglenes otthonosságot (4. kép).

Britta Markatt-Labba egyenesen a bayeux-i kárpit hímzőihez hasonló ambícióval és szellemesen hímzi meg (olykor kollázsolja) alkotótársaival együtt *Historija*<sup>58</sup> című eposzát; az Északi-sark viszontagságos éle-

52 Muholi, Zanele (1972, Umlazi): *Faces and Phases*. 2011–2012, 60 fotó, zselatinos ezüst, egyenként 67,5×50,5 cm. *DOCUMENTA* (13). *Das Begleitbuch. The Guidebook. Katalog 3/3*. Művészeti igazgató: Carolyn Christov-Bakargiev. Ed. Katrin SAUERLÄNDER. Stuttgart, Hatje Kantz Publishers, 2012. 164. (A továbbiakban: Kat. 13.)

53 WEIER 2017 (ld. 34. j.) 14. „The border here is between Fanon’s self-consciousness and the moment he realized that although he knew of course that his skin was black, he did not know he was a Negro. He realizes that he is a Negro when he realizes that he is seen as a Negro.” (Kiemelés az eredetiben.)

54 Annie Pootoogook (1969–2016, Cape Dorset Nunavut): *Erotikus film nézése*. 2003–2004, ceruza, kréta, papír, 50,8×66 cm; *Pitseolak két lánnyal rajzol az ágyban*. 2006, ceruza, kréta, papír, 50,8×66 cm; *Jegesmedve az ablaknál*. 2003–2004, színes ceruza, tus, papír, 50,8×66

cm; *George Bush a tévében*. 2003–2004, ceruza, kréta, papír, tinta, 25,4×33 cm; *Dr. Phil*. 2006, ceruza, kréta, papír, 39,4×50,8 cm. Kat. 12. 164–165., 377.

55 Pavel Bräila (1971, Chişinău, Maastrichtben él): *Shoes for Europe*. 2001–2002. 26’. Kat. 11. 216–217; Kat. 11. App. 38. Nadja Rottner: Pavel Bräila. In: Kat. 11. Short. 46–47.

56 Simryn Gill (1959, Szingapúr, Sydney-ben él): *Throwback. Remade internal systems from a model 1313 Tata truck*, 1985 k. 2017. Kat. 12. 260–251, 377. 366.

57 Ai Weiwei (1957, Peking): *Fairytale*. 2007. 1001 faszék a King-dinasztia korából, performance. Kat. 12. 208–209, 356.

58 Britta Markatt-Labba (1951, Idivuoma): *Historija*. 2003–07. Hímzés, print, applikáció, gyapjú, lenvász, 39×23,5 m. *documenta 14: Day-book*. Athens, 8 April – Kassel, 17 September 2017. Ed. Quinn LATIMER–Adam



4. **Ai Weiwei (1957 Peking):** Tündérmese, 2007  
1001 faszék a King-dinasztia korából, performance (részlet)  
Documenta 11 (A szerző felvétele)

tét – hol középkorias képszerkesztéssel, stilizálással és arányokkal, hol a ma alkotó, textilt használó nők kritikai távolságával – beszél el: menekülésről, születésről, csatákról, vadásatról és rénszarvascsordákról, utazásról erdőkben és hómezőkön (5. kép).

A Britta Markatt-Labba-féle mítoszalkotási stratégiával ellentétben a benini Georges Adéagbo<sup>59</sup> épp a nyugati mitizáló-gyarmatosító tekintet (ha van olyan)<sup>60</sup>

kritikáját fogalmazza meg tarka, nagyszabású, popos, vásári tárgyakból alkotott installációiban „Felfedezők és felfedezettek a felfedezés történetével konfrontálódnak...” A világ színháza című installációjában (2002). A „repülőtéri népművészet” stílusában megalkotott „afrikai művészet”, fafaragványok, könyvek, bakelit hanglemezek, magazinok és színes újságok felhalmozásával a témát nemcsak látványossá, de olvashatóvá tette a felvetett témán ironizálva – a társadalomtörténeti diszkurzust elősegítve. A holland művészen iskolázott Meschac Gaba<sup>61</sup> installációiban – *Museum of Contemporary African Art: The Library; The Shop* – afrikai munkák (a shopban) és publikációk az afrikai művészetről (a könyvtárban) decens elrendezését nyújtja. Így a kisajátító gyarmatosító kultúra kritikáját fogalmazza meg – és gyűjteményével egyúttal a nyolcvanas években indult múzeumkritikai diszkurzusba is bekapcsolódik.

## A kánon

Művészetről lévén szó, a kulturális gyarmati felszabadulás, mely maga a dekolonizáció,<sup>62</sup> legfontosabb területe a kánon kérdése. Ehhez a kánon bővítése ugyan szükséges, de persze nem elegendő.<sup>63</sup> „[E]gy polilógra (polylogue) van szükségünk, mely sok hang összjátéka, a civilizáció monologikus, gyarmatosító, központosító készítéseit megzavarni képes kreatív »barbárság«.[...] Ez a vízió, ahogy Adrienne Richtől megtanultuk, a re-vízióban él: amikor ex-centrikusan újraolvassuk, újra felfedezzük, amit a kánon papi leple takargat: az irodalom összefonódását a kultúra hatalmi dinamikájával.”<sup>64</sup> A kulturális gyarmatosítás után a különböző kánonok nem akadályok lesznek, hanem a megértés eszközei, a hegemon diszkurzusok repedéseiből<sup>65</sup> jövő hangok megszólalhatnak, és képesek leszünk más szempontból, a másik szemével látni.

SZYMCZYK. Munich–London–New York, Prestel, 2017. VI. 23. (A továbbiakban: Kat 14.); *Kassel Map Booklet. Documenta 14: June 10–September 17, 2017*. Ed. Quinn LATIMER–Adam SZYMCZYK. Kassel, documenta und Museum Fridericianum GmbH, 2017. 96. (A továbbiakban: Booklet 14.)

59 Georges Adéagbo (1942, Cotonou) Kat. 11. App. 36.

60 Frantz Fanon már 1961-ben megjegyezte, hogy „számos európai kutató évtizedek óta nagyjából rehabilitálta az afrikai, a mexikói, a perui civilizációt”. Frantz FANON: *A föld rabjai*. Ford. STAUB Valéria. Budapest, Gondolat, 1985. 197. Az esszencializálás ellenében azt még inkább alá kell húzni, hogy éppúgy nem létezik a gyarmatosító tekintet, ahogy a gyarmatosított sem.

61 Meschac Gaba (1961, Cotonou, Amszterdamban él). Kat. 11. 282–284; Kat. 11. App. 41.

62 Ahogy Frantz Fanon gondolja: FANON 1985 (*Id. 60. j.*).

63 Griselda POLLOCK: Kánon és kultúrharc. In: *A gyakorlatról a diszkurzúsig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. KÉKESI Zoltán és mások, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészetelmélet Tanszék, 2012. 199–216.

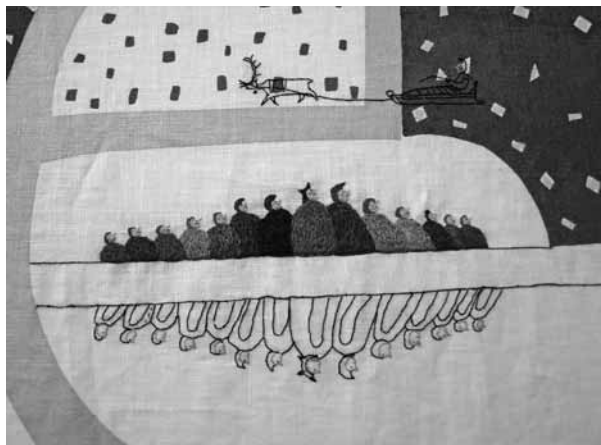
64 Griselda Pollock idézi: Susan Hardy Aiken, Women and the Question of Canonicity. *College English*, 1986. 3. sz. 288–299. POLLOCK 2012 (*Id. 63. j.*) 203.

65 Uo. 204.

Ha kis időkre is, a szóban forgó Documentákon egyenrangúan szerepelnek és értékelődnek az olyan munkák, amelyek távol esnek nemcsak a reneszánsz ránk hagyományozta perspektívától és arányrendszerétől, de a nyugati avantgárd és neoavantgárd kizáró, bennfentes, mindentudó praxisától is. Olykor ezeket ignorálva írják felül a fehér férfiak alapította művészeti kánonokat, de legtöbbször kétféle kulturális (stiláris) és kanonikus hagyományt egyesítve – polilógok. A „lokális”, a „globális”, az „egyetemes”, ill. a „nyugati” elemek az egyéni alkotásokban zökkenőmentesen találkoznak – különösen akkor, ha már többszöri kulturális cserék (művészet-történeti) nyomait viselik magukon.

Frédéric Bruly Bouabré<sup>66</sup> több ezer képeslap nagyságú, színes, köriratokkal keretezett, egyszerű, szimbolikus ceruzarajzán (pl. *Alphabet Bété, Museum of the African Faces, Knowledge of the World* – 1963–1994)<sup>67</sup> következetesen fejtette ki vizuálisan (is) írásban már megfogalmazott gondolatait – egyfajta enciklopédikus tudás tárházát alkotva meg. Érdeklődésébe először is a nyelv, jelek, szimbólumok, aztán az afrikai élet(mód) tartozott. Szerinte az önismerethez saját, a gyarmatosító hatalomtól különböző írásra van szükség, ezért kidolgozta anyanyelvének írásjegyeit.<sup>68</sup> Churchill Madikida<sup>69</sup> *Status* című installációja a 12. Documentán vörös barokkos interieurjével, villogó fényekkel, koporsókkal, rózsafüzérrel és kereszttel hátborzongató volt. A „házfalakról csorgó vöröslő fájdalom” közvetlenségét a videóknak (*Virus, Nemesis*, 2005) megbocsátja a minimalizmuson felcseperedő nyugati néző, pedig ugyanolyan explicit fájdalom hatja át a szaporodó, osztódó sejteket idéző, számítógéppel generált képosztódást, és a véres-vörös magzat képsorait, mint a számára elborzasztóan intenzív installációt, hogy a művész megidézzé, figyelmeztessen a betegségre-halálra, a dél-afrikai HIV/AIDS-járványra.

Doreen Reid Nakamarra<sup>70</sup> hatalmas vásznain szőnyegszerű kompozícióiban ősi ausztrál motívumok végeláthatatlan ornamentikáját festette meg, egyesítve azt a nyugati absztrakt festészet és a szisztematikus művészet erőnyeivel is. Nomin Bold<sup>71</sup> nagyszabású képein minuciózus módon festette meg a mongol élet



5. **Britta Markatt-Labba:** *Történelem*, 2003-2007  
hímzés, print, applikáció gyapjú, lenvászon, 39 cm×23,5 m (részlet)  
Documenta 14 (A szerző felvétele)

epizódjait: a különböző nézőpontokból ábrázolt jelek szisztematikus rendszerű kompozíciók, melyek épp annyit köszönhetnek a perzsa miniatúráknak, japán fametszeteknek és kínai tusrajzoknak, mint az európai realista illusztrációs grafikai hagyományoknak. A 2017-ben kiállító Beau Dick maszkjai<sup>72</sup> (6. kép) pedig egyaránt őrzik indián törzsének maszkfaragó (és rituális) hagyományait, és át vannak itatva a kortárs (és modern) művészet maszk iránti rajongásával.

### Explicit dekolonizáló szándék

Explicit dekolonialista témájú Jeff Wall<sup>73</sup> 2002-ben kiállított *After Ralph Ellison, Invisible Man, the Preface* című világító doboza, akárcsak Allan Sekula köztéri plakátja 2007-ben. A wilhelmshöhei pályaudvarnál egy építkezésen dolgozó barna bőrű (férfi) munkást ábrázoló plakáton a névtelen levelek kollázsolt betűinek dizájnájában jelent meg az európai himnusszá avanszált *Örömóda* ne-

66 1923–2014, Zéprégühé, Elefántcsontpart.

67 Kat. 11. 208–211.; Kat. 11. App. 36–37.

68 Christian RATTEMAYER: Frédéric Bruly Bouabré. In: Kat. 11. Short 42–43.

69 Churchill Madikida (1973, Butterworth, Johannesburgban él): *Status*. 2005. Installáció: koporsók, gyertyák, AIDS-szalagok, virágok stb. Kat. 12. 176–177, 373.

70 1955, Warburton–2009, Adelaide, Kat. 13. 146–147.

71 Nomin Bold (1982, Ulánbátor): *Green Palace*. 2017, akril, vászon, 150×200 cm; *One Day of Mongolia*. 2017, akril, vászon, 150×200 cm. Kat. 14. V.21; Booklet 8o.

72 Beau Dick (1955–2017, Kingcome Inlet, Kanada): *Twenty-one masks from the series „Undersea Kingdom”*, 2016–2017. vegyes technika. Kat. 14. VIII.15; Booklet 84.

73 Jeff Wall (1946, Vancouver): *After Ralph Ellison, Invisible Man, the Preface*. 2001, cibakróm, világítódoboz, 190×265×25 cm. Ellison könyve magyarul *A Láthatatlan* címmel jelent meg (Budapest, Európa, 1970).





6. **Beau Dick:** 21 maszk a „Víz alatti királyság” sorozatból, 2016–2017  
 vegyes technika (akril, cédrus, gyapjú, gumi, lószőr, tollak, huzal, réz, textil, kvarckristály, bőr stb.) (részlet)  
 © Roman März

vezetes sora: „testvér léssen minden ember”. Csakhogy az „Alle Menschen werden Schwestern” feliratban a „fivérek” „nővérekre” cserélése feminista kritikával fűszerezi Allan Sekula<sup>74</sup> kolonializmuskritikáját. Susan Hiller *Lost and Found* című videója (2016, 30’)<sup>75</sup> ugyan nem kevésbé áll a dekolonializmus jegyében, csak analitikusabb, és kevésbé direkt: egy tudományos módszerességgel végzett kutatás feldolgozása. Hiller munkatársaival felkeresett világszerte olyan népeket, amelyek nyelve veszélyeztetett,<sup>76</sup> és néhány perces interjúkat készítettek a beszélő anyanyelvén; a képernyőn csupán a nyelv megnevezése, a beszélők hanghullámai láthatók (és az angol, illetve német feliratozás). Az emberek pedig saját nyelvükről és többnyire nyelvükkel való kapcsolatukról beszéltek.

## Kultúrakritika

Kultúrakritikai eszközökkel dolgozott az amerikai Kerry James Marshall, amikor 2007-ben a wilhelmshöhei kastélymúzeumban az *Elveszett fiúkat*<sup>77</sup> állította ki Karel von Mander *Hydaspes és Persina az Androméda-festmény előtt* című (1640) képe alá, amelyen Mander – Héliodórosz nyomán – a fehér leánynak életet adó fekete, etióp királyi párt festette meg. A csodás módon született leány, mivel az Androméda-köd láthatóságának éjszakáján sikerült megfogannia, boldog életnek nézhetett elébe. Kerry James Marshall intervenciója, amellyel egy klaszikus európai múzeum falán új popos expresszivitással megfestett fekete fiúk (*Lost boys*) (akiknek életkilátásai

74 Allan Sekula (1951, Eire–2013): kültéri plakát, 2007, 500×750 cm. Kat. 12. 300–301, 381.

75 Susan Hiller (1940, Tallahassee): Booklet 14. 91; *South as a State of Mind*, 5. 2016. 9. sz. [documenta 14 #4]

76 Pontosabban: jelenleg kihalt, szunnyadó, kritikusan, súlyosan és hátróztatott veszélyeztetett, sérülékeny, újraélesztett.

77 Kerry James Marshall (1955, Birmingham): *The lost boys: A.K.A. Baby brother*. 1993, akril, kollázs, vászon, 66×66 cm; *The lost boys: A.K.A. 8 Ball*. 1993, akril, kollázs, vászon, 76,5×76,5 cm; *The lost boys: A.K.A. Black Al*. 1993, akril, kollázs, vászon, 67,3×67,3 cm; *The lost boys: A.K.A. Black Johnny*. 1993, akril, kollázs, vászon, 63,5×63,5×5,1 cm. Kat. 12. 134. 373–374.



7. **Martha Minujin:** *Könyvek Parthenónja* (1983), 2017  
acél, műanyag fólia, könyvek, 19,5×29,5×65,5 m  
Documenta 14 (A szerző felvétele)

rasszista környezetben épp ellentétesek a szerencsés leányéval) arcképeit a nagy művész-életrajzíró festményeivel szembesítette, és Héliodóroszig visszamenőleg kikezdte az európaiak rasszizmusát, rámutatva a nyugati múzeumok kolonialista jellegére, a történet abszurdítására Manderen át – aki még a csillagképet is egy szexi aktképen (a képben) közvetítette.

A kulturális csere foglalkoztatta Romuald Hazoumè-t, amikor „néger maszkjait”<sup>78</sup> ironikusan műanyag locsoló-, olajos- és egyéb kannák (a nyugati olajkiter-

melő gazdaság közönséges árucikkei) átalakításával (kiegészített ready-made) készítette – visszájára fordítva az európai kisajátítást. Egyúttal vissza is hódította saját kultúráját az európai avantgárdok által kisajátított dogon maszkok képviselésén keresztül. Amerikai tájképeket mutatott be Andrea Geyer *Spiral Lands* (2007)<sup>79</sup> című, 17 darabból álló fotószövege. A tablókön két-két, csaknem identikus – kis szögeltéréssel fényképzett – fekete-fehér fotográfia szerepel, a szövegek a hódítók és indiánok kultúrájából idéznek, egymás mellé állítva

78 Romuald Hazoumè (1962, Porto Novo): *Dogon*. 1996, vegyes t., 20×60×20 cm; *Agassa*. 1997, vegyes t., 44×50×26 cm; *Citoyenne*. 1997, vegyes t., 40×40×30 cm; *Moon*. 2003, vegyes t., 34×20×16 cm. Kat. 12. 142–143, 368.

79 Andrea Geyer (1971, Freiburg): *Spiral Lands*. 2007. 1. fejezet. 17 fotográfia, szöveg, füzet lábjegyzetekkel. Kettesével 70×230 cm keretben. Kat. 12. 248–249., 377.



8. Robin Kahn és A Nyugat Szaharai Nők Nemzeti Szövetsége: *Szahrawi könyhaművészet*, 2012  
textilsátor, vegyes technika (részlet)  
Documenta 13 (A szerző felvétele)

a különböző nézőpontú igazságokat. A tájképekkel laza összefüggésben áll a szöveg, álomszerű egymásra utalás köti őket össze – előállítva így történelem, emlékezet, nyelv, kultúra különös szűrőjét.

### *Diktatúrák árnyékában*

Diktatúrákban élő művészek – Vann Nät,<sup>80</sup> Marta Minujín, és Carlos Garaicoa – munkáinak Documentákon való bemutatása nemcsak a belső elnyomás és a (külső) gyarmatosítás rokonsága és alkalmankénti összefonódása miatt fontos számunkra, hanem mert pusztán jelenlétük egyfelől episztemikus<sup>81</sup> ellenállás a diktatú-

rákkal szemben (még akkor is, ha erre lehetőség csak a diktatúra puhulása vagy vége után nyílik, és a munkák is ezt igazolják), másfelől láthatóságuk a diktatúrák művészetének egzotizálása ellen működik.

Carlos Garaicoa<sup>82</sup> befejezetlen kubai épületek fényképei mellé maketteket és tervrajzokat helyezett, eképp a különböző okokból abbahagyott építkezéseket legalább eszmeileg kiegészítette, tökéletesítette – a (kubai) szocializmus befejezetlen (elhibázott) projektjének (és helyrehozásának) metaforáiként.

Marta Minujín Friedrichsplatzon felépített munkája, a Könyvek Parthenónja<sup>83</sup> 1983-as Buenos Aires-i munkájának remake-je (7. kép). Az athéni Parthenónnal megegyező méretben elkészített acélvázass művet a valaha betiltott könyvek (170 címet válogattak ki a

80 Vann Nät (1946–2011, Kambodzsa): *Kihallgatás a Kandal Pagodában* [a Vörös Khmer rémuralma idején]. 2006, olaj, vászon, 70×100 cm. Kat. 13. 130.

81 Vö. JUNGHAUS Tímea: Az „episztemikus engedetlenség”. Omara Kék sorozatának dekolonizálást olvasata. *Ars Hungarica*, 39. 2013. 303–12.

82 1967, Havanna. Kat. 11. App. 41.

83 Marta Minujín (1941, Buenos Aires): *The Parthenon of books*. 1983, remake: 2017, acél, műanyag fólia, könyvek, 19,5×29,5×65,5 m. Kat. 14. VI.17; Booklet. 98.

Kasseli Egyetem hallgatói) csaknem 100 000 példányt alkotott. Bár az *ArtForum* kritikáitól meglehetősen elítélő kritikákat kapott, én a munkát a betiltott könyvek vizuális és haptikus katalógusának látom. Valóban látványos, „emblematis” – nyilvánvalóan utal Athénra, az egész Documenta vezérfonalául választott ókori városra, mindazonáltal helyspecifikussá avatja, hogy az 1933-as náci könyvégetés és a fridericianumbeli könyvtár 1942-es pusztulásának a helyszínén állt. Benjamin Buchloh felejtethetőnek tartja, de annyit elismer, hogy 1983-ban a fasiszta junta bukása után Buenos Airesben felszabadító lehetett.<sup>84</sup> Daniel Birnbaum<sup>85</sup> szerint pedig Minujín Parthenónja egyenesen nevetséges, miután látványos, érzéki hatású műveket jelölt pozitívnak.

## Női identitás

A dekolonizációs szempontból a női identitások konstruálása annyiban fontos, amennyiben fajilag és gyarmatilag is alávetett szubjektumokról van szó. Itt különös jelentőségre tesz szert az interszekcionalitás, hiszen a gyarmati felszabadítás nők millióinak nem elegendő: az sem megfelelőbb számukra, ha nem a fehérek, hanem saját népük fiait zsákmányolják ki és erőszakolják meg őket. Sőt, számos amerikai törzsnél korábban kiegyenlítettebbek voltak a nemi szerepek, mint gyarmatosítóiknál,<sup>86</sup> így a „nők számára a gyarmatosítás kettős folyamat volt: egyszerre jelentette faji és a nemi alávetésüket”.<sup>87</sup> Az indián férfiak sokszor elfogadták a nyugati társadalmi nemi rendszert, „s ezáltal cinkosává váltak” a nők alávetésének,<sup>88</sup> továbbá együttműködtek „a fehérekkel a nők hatalmának lerombolásában”.<sup>89</sup> Továbbá azt is figyelembe kell venni, hogy mivel a legkülönbözőbb társadalmakban eltérőek a genderszerepek is, nem lehet egyféle a (fehér, felső középosztálybeli nők által megalapított) fe-

minizmus sem, ahogy a más-más helyzetekben élő nők sem egyfélék.

Az iráni amerikai Shirin Neshat<sup>90</sup> *Tooba* című videóján, noha „szó szerint” a (füge)favá váló nő archetipikus mítoszát<sup>91</sup> teszi jelenvalóvá, mégis inkább a patriarchális társadalomba börtönzött, gúzsba kötött, elszigetelt, fájdalmas asszony képét rajzolja fel. A libanoni Mona Hatoum 2002-ben kiállított *Mesaures of distance* című videója az anyjával való intim viszonyról ad számot: anyját mutatja, aki levelei kalligrafikus függőnye mögött zuhanyozik, közben a leveleket (szexről, erotikáról) az otthonából távolra, Londonba került művész angolul olvassa fel, s a háttérben olykor beszélgetés hallatszik. A film nemcsak melankolikus, de lerombolja a passzív arab nő sablonos képét is.<sup>92</sup> 2007-ben a női identitás konstruálásával foglalkozott Sheela Gowda *És beszélj neki a fájdalomról* című munkájával.<sup>93</sup> 277 méternyi kanyargó csőből álló installációjának minimalizmusát cáfolja piros színe, bennük teljes szélességüket kitöltve, egy-egy helyen kibuggyanó piros cérnaköteg „folyik” végig. Alig észrevehetően, a csőből kifolyó cérnak végén sorakoznak a befűzött tűk, emlékeztetve a mű eredetére és a csőben eleven vérként folyó erők mazochisztikus megzabolázásának érzetét keltve.

Amar Kanwar *Villámló tanúbizonyságok* (2007)<sup>94</sup> című kilenccsatornás videoinstallációján megerőszakolt indiai és bangladesi nők idézik fel történeteiket (hírhedt, katonák általi csoportos megerőszakolástörténeteket – csak 1947-ben 75 000 nőt erőszakoltak meg). Hideg-lősen ölel körbe a kilenc vászon, ahogy a tökéletesen szép, intenzív színekben pompázó, idilli tájakon futó képsorok az asszonyok beszédének feszülnek.

2012-ben a Karlsruhei Park számos kis pavilonjának egyike, amelyet szaharai szöttek és a Nyugat-Szahara függetlenségéért harcoló aktivista posztterek és zászlók dekoráltak (8. kép), Robin Kahn és a Nyugat-Szaharai Nők Nemzeti Szövetsége szervezésében a szaharai konyha főztjeit kínálta.<sup>95</sup> A művészek a civil mozgalmak bemutatásával együtt szakítottak a

84 Benjamin H. BUCHLOH: Rock paper Scissor. On some means and ends of Sculpture in? Venice, Münster and Documenta. *Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 288.

85 Daniel BIRNBAUM: Thinking twice. On Documenta 14. *Art Forum*, 56. 2017. September. 1. sz. 295.

86 María LUGONES: A heteroszexualizmus és a gyarmati/modern társadalmi nemi rendszer (2007). Ford. SZALAI Miklós. *Eszmélet*, 114. 2017. nyár. 101–128: 113.

87 Uo. 114.

88 Uo.

89 Uo. 117.

90 Shirin Neshat (1957, Kazvin, New Yorkban él): *Tooba*. 2012.

91 Tabea METZEL: Shirin Neshat. In: Kat 11. Short. 170–171.

92 Mona Hatoum (1952, Bejrút, Londonban él): *Measures of distance*. 1988, 15. Tabea METZEL: Mona Hatoum. In: Kat 11. Short. 106–107.

93 Sheela Gowda (1957, Bhadravati): *And...* 2007, fonal, kábel, tű, festék, ragasztó, változó méret, 2 kábel 11250×1 cm, 1 kábel 5250×1 cm. Kat. 12. 252–253, 377.

94 Amar Kanwar (1964, Újdelhi): *The Lightning Testimonies*. 2007, videoinstalláció, 32'31". Kat. 12. 266–267, 369.

95 Robin Kahn (1961, New York) és A Nyugat Saharai Nők Nemzeti Szövetsége (1979): *The Art of Sahrawi Cooking*. 2012. Kat. 13. 268.



9. **Romuald Hazoumé:** *Álom*, 2007  
installáció, vegyes technika, csónak, olajoskannák, 177×1372×128 cm, fotó, 250×1250 cm (részlet)  
Documenta 11 (A szerző felvétele)

nemi szerepek hagyományos nyugat-szaharai felosztásával, miközben felidéztek azt a kultúrát, amelybe ezek beágyazódtak.

2017-ben a Documenta Halléban a nagy méretű, érzéki installációiról (festett textilből készített, gyakran land art munkák) nevezetes chilei Cecilia Vicuña több mint tíz méteres, vörösre festett gyapjú *Kipuját* állította ki, az inka magaskultúra egy mai darabját (amely ugyanakkor a mai közegben női munkaként is identifikálódik), míg a Neue Galerie-ben bemutatott korábbi, a nyugati kánont kikezdő festményei elkötelezettségét fémjelzik: férfi politikusok humoros portréi mellett (*Marx, Lenin, Allende*)<sup>96</sup> – és horribile dictu *A menstruáció anyaga* között – *Gabriela Mistral* Nobel-díjas chilei költő, *María Sabina* mexikói sáman és *Violeta Parra* chi-

lei művész<sup>97</sup> is szerepelt, a latin-amerikai alkotó női identitást reprezentálva – ekképp definiálta Vicuña saját helyét.

## Menekülés

A gyarmatosítás és a gyarmati rendszer felbomlását követő posztkoloniális állapot velejárója, hogy a háborúk és az elszegényedett (volt gyarmati) területekről a boldogulásért és a halál elől tömegek békésebb, gazdagabb (rendszerint egykori gyarmattartó) országba menekülnek. 1996. december 26-án az F174, máltai felségjelzésű hajó több mint 300 fővel, pakisztáni, in-

96 Cecilia Vicuña (1948, Santiago de Chile): *Karl Marx*. 1972, olaj, vászon, 92,1×71,7 cm; *Lenin*. 1972, olaj, vászon, 56,5×51,4 cm; *Allende halála*. 1973, olaj, vászon, 57,1×40 cm.

97 *Angel de la Menstruación*. 1973, olaj, vászon, 57,8×48,3 cm; *Gabriela Mistral*. 1986, olaj, vászon, 61×49 cm; *María Sabina*. 1986, olaj, vászon, 59,7×49,5 cm; *Violeta Parra*. 1973, olaj, vászon, 57,8×48,3 cm. Kat. 14. VI. 29; Booklet. 107.

diai és szingaléz menekültekkel a fedélzetén Málta és Szicília között elsüllyedt. A katasztrófa körülményeit, felelőseit, okát és hatásait kiderítendő és bemutatandó készítette a Multiplicity<sup>98</sup> A Journey Through a Solid Sea című projektjét (2000). Mérnökök, geográfusok, művészek, szociológusok, fényképészek bevonásával kutattak, készítettek interjúkat túlélőkkel (170-en voltak) és a helyi hatóságok képviselőivel, tengerésztisztekkel is. Eredményeiket videókon és szöveges, rajzos, fényképes dokumentáción mutatták be: a katasztrófát (röviden) az okozta, hogy a hajó kapacitásának sokszorosánál több embert vitt, és mivel illegálisan szállították őket, az ütközésnél nem hívtak segítséget. Romuald Hazoumè *Dream*<sup>99</sup> című installációja (2007) egy idillikus afrikai part képe előtt álló, olyan olajoskannákból összeállított hajó (9. kép), amelyeket afrikai kivándorlók készítenek (és amelyekkel kétséges a megmenekülés).

Danica Dakić *El Dorado* című videóján (2006–2007) emigráns fiatalok a Paradicsomról, menekülésről, terveikről, céljaikról és bizalomról beszélnek a kasseli Tápétamúzeumban. A címadó tapéta (1848) romlatlan természet illúzióját keltő háttere ekképp tapasztalatok, képzetek és vágyak tanújává lett.<sup>100</sup> Ugyanabban az évben Hito Steyerl a *Journal No 1. An Artist's Impression*<sup>101</sup> című filmjében egy túlélő szemén keresztül, aki az 1994-es boszniai háború idején gyerek volt, mutatja be, hogyan szelektál és szerkeszti meg az emlékezetet a kiszolgáltatottság, a félelem, a törvények és az előítéletek.

A kultúra, a művészet, a gazdaság és a politika gyakorlati szétválaszthatatlansága folytán nehéz megtalálni azt a pontot, ahonnan egyáltalán kibontható a kérdés: Dekolonizál-e a Documenta? Ahogyan gazdasági, politikai és intézményi behálózottsága, azaz pozíciója folytán *mint intézmény* képtelen dekolonialista gyakorlatot folytatni, úgy jelentősége és ereje folytán épp a Documenta vethet fel, dolgozhat ki és terjeszthet olyan elméletet és művészeti gyakorlatot, amely legalább annyira égető, mint felforgató – jelen esetben a dekolonialista ideológiát. Nem gondolom, hogy ezt más városokba történő időleges költözése során, hanem kiállításai, és publikációinak speciális formái által, valamint súlya és tekintélye miatt tudja megvalósítani. A posztkolonializmus első nyilvánvaló megjelenése óta a Documentán evidenssé vált a dekolonialis gondolkodás. A számok ugyan kezdetben nem nagyon utaltak erre, és e szempontból lassú a változás, a művekben azonban jelen van.

Tatai Erzsébet

művészettörténész, tudományos főmunkatárs

Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi

Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet

tatai.erzsebet@btk.mta.hu

98 Multiplicity csoport (Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Francisca Insulza, Francesco Jodice, Nadja Rottner et al. 2000, Milánó): *Multiplicity*. Kat. 11. Short. 166–167.

99 Romuald Hazoumè: *Dream*. 2007, installáció, vegyes t., csónak, olajoskannák, 177×1372×128 cm, fotó, 250×1250 cm. Kat. 12. 258–59, 368.

100 Danica Dakić (1962, Szarajevó, Düsseldorfban él): *Eldorado*. 2007, videó, 13'39". Kat. 12. 230–231, 362.

101 Hito Steyerl (1966, München): *Journal No.1–An artist's impression*. 2007, videó, 22'. Kat. 12. 308–309, 382.

## Is Documenta a Decolonising Force?

"The big exhibition has no form." This sentence begins the introduction to the catalogue for Documenta 12, Kassel, edited by Roger M Buerger and Ruth Noack, the curators of the exhibition. While insisting on the inherent formlessness of the Documenta exhibitions, they organised their own very distinctive show around a set of ideas expressed as provocative questions. Such contradictions have always been part and parcel of the history of mega-exhibitions, which is partly what makes them so attractive. As one of the most – if not the most – important contemporary art mega-projects in the world, the Documenta of Kassel is particularly suitable for examining the changes that have taken place in art and in the way it is presented in the Bourdieusian artistic field. Way back in 1955, when the first Documenta was held, political motivations played a part in its founding, but it was only in 1992, during its ninth edition, that Jan Hoet first raised criticism of the hegemony of European and North American art (at the time, only 7% of the featured artists were from Africa, Asia and Oceania), and it was not until 1997, under the artistic directorship of Catherine David, that this criticism was treated theoretically in the form of lectures (with Okwui Enwezor, Edward W. Said and Matthew Ngui among the invitees). The first Documenta that can be regarded as postcolonial was held in 2002, with Enwezor taking charge as artistic director.

In my paper I examine the shifts that have occurred in the way global art is represented in Kassel from Documenta 11,

when the postcolonial discourse finally came to the fore, until the present day (Documenta 14). The questions I touch upon are whether there has been a strengthening of postcolonial representation; whether there is evidence of cultural decolonisation as cultural colonisation is dismantled, that is, as postcolonial theories are put into practice; whether or not a decolonisation of art has taken place during the Documenta exhibitions; and whether there has been a change in the postcolonialist content of art. With respect to the knowledge generated by the exhibitions – as staged, topographical compilations of artworks – and to the theories espoused in the documents – most of which were written to accompany the exhibitions –, I conduct my investigation into what has been implemented and how from three different perspectives: firstly, by taking into account the proportion of artists (depending on their country of origin); secondly, via content analysis; and thirdly, from the perspective of the artistic canon.

*Erzsébet Tatai*

*art historian, senior research fellow*

*Institute of Art History, Research Centre for the Humanities,  
Hungarian Academy of Sciences*

*tatai.erzsebet@btk.mta.hu*

### TÁRGYSZAVAK

Documenta, posztkolonializmus, dekolonizáció, diktatúra, vizuális szociográfia, identitásépítés, női identitás, kánon, kultúrákritika, menekülés

### KEYWORDS

Documenta, postcolonialism, decolonialization, dictatorship, visual sociography, identity-construction, women's identity, canon, cultural critique, flight

## Holokausztemlékezet a globalizáció korában

### Dekolonizáció és holokauszt

Akkor, amikor elkezdtek *emlékezni* arra, ami a zsidókkal történt a második világháború alatt, amikor a túlélők nyilvánosan tanúvallomásokat tettek, s széles körben meghallgatásra is találtak, s erre az Eichmann-per adott először nemzetközileg látható alkalmat, a gyarmatok felszabadító harcai is folytak. A második világháború után az angol, francia, spanyol, portugál gyarmatbirodalmak erőszak és háborúk során felbomlottak. A holokausztemlékezet akkor „született meg”, amikor a gyarmatok a felszabadulásukért harcoltak. A második világháború vége óta ekkor még húsz év sem telt el, a gyarmati háborúk, az áldozatok képei és a második világháború képei, a kiszolgáltatottság és a kegyetlenség képei nem álltak egymástól távol.

Michael Rothberg *Multidirectional Memory* című kötetét ezeknek a találkozási pontoknak szenteli, a holokausztemlékezet és a dekolonizáció harcainak átfedéseire.<sup>1</sup> Felidézi többek között, hogy Margaret Duras 1961. november 9-én publikált a *France-Observateur*-ben egy cikket, azután, hogy Párizsban az algériai szabadságért tüntetők közé lövetett a rendőrség.<sup>2</sup> Duras interjújában először két algériai munkást kérdez, majd egy holokauszt túlélőt, aki ott volt a varsói gettóban. Ez a kapcsolódási pont jelenik meg Jean Rouch és Edgar Morin filmjében is, az *Egy nyár történetében*, amelyben egy fiatalokból álló társaság beszélgetése során megkérdezik a fekete bőrű, immár Párizsban élő fiút, tudja-e, mik azok a számok a társaság egy nőtagjának, a

film főszereplőjének a karjára tetoválva. Nem tudja. Ebből a helyzetből kiindulva tehát a kérdés: látható-e és hogyan a holokauszt Európán kívül? Mit jelent a holokauszt az egykori gyarmatvilágban? S ezt a kérdést épp a dekolonizáció, a gyarmati felszabadító harcok idején kezdték feszegetni.

Vizsgálhatjuk történetileg, tágabb nézőpontból is ezt a kapcsolatot. Hannah Arendt elemezte a náci „végső megoldást”, zsidók szisztematikus, tömeges kiirtását és a gyarmatosítás kapcsolatát. Arendt *A totalitarizmus gyökereiben* foglalkozik „A Fekete Földrészt kísértetvilággá”. Az európai ember az afrikai fekete kontinensen találkozott azokkal az emberekkel, „lénnyekkel”, akiket nem tekintett embereknek, csak árnyaknak, akiket nem értett meg, akik számára a kultúra előtti állapotot képviselték. A gyarmatosítók „úgy látták, hogy ezek az emberek a vadállatokhoz hasonló módon részei a természetnek”.<sup>3</sup> Ebből következett, hogy úgy is ölték meg őket, lelkiismeret nélkül, „miközben tömegesen gyilkolták le őket, valahogyan rá sem ébredtek, hogy emberi életet oltanak ki”.<sup>4</sup> A gyarmatokon úgy tekintettek a bennszülöttek életére, mint a profit, a haszon érdekében használt eldobható, felesleges, s bármikor más élettel pótolhatókra. A bennszülöttek életét nem emberi létté nyilvánították.<sup>5</sup>

Arendt Joseph Conradnak *A sötétség mélyén* című regényét idézi: a bennszülöttek „üvöltöttek, ugráltak, forogtak, arcuk rettenetes kifejezést öltött; de éppen – miénkhez hasonló – emberi voltuk gondolata, e vad és szenvedélyes zenebonához fűződő távoli rokonság

1 Michael ROTHBERG: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, California, Stanford University Press, 2009. 236–245.

2 ROTHBERG 2009 (ld. 1. j.) 236.

3 Hannah ARENDT: *A totalitarizmus gyökerei*. Ford. BRAUN Róbert–SERES Iván–ERŐS Ferenc–BERÉNYI Gábor. Budapest, Európa, 1992. 234.

4 ARENDT 1992 (ld. 3. j.) 233.

5 Uo. 235.



gondolata borzongatott meg leghevesebben”.<sup>6</sup> Az örületnek vélt viselkedés volt az, ami a fehér embert halálra rémisztette, örületbe kergette, végső soron átalakította, elembertelenítette, elállatiasította, s minden bizonnyal az is, hogy egyszer emberi lényekként fel is lázadhatnak a gyarmatosítók ellen. „Ez a rettegés valamitől, ami hasonlít hozzánk, de semmi szín alatt sem tekinthető hozzánk hasonlóknak, lett előbb a rabszolgaság, majd a fajgyűlölő társadalom alapja.”<sup>7</sup> Arendt gondolatmenete szerint az afrikai gyarmatokon jött létre az a tapasztalat is, hogy még a profitelvűség is félresöpörhető, hogy „a társadalmak nem csak gazdasági elvekre épülhetnek, s hogy ilyenkor előtérbe léphetnek azok, akik a racionális termelés és a kapitalista rendszer keretei között nem kerülhetnek a kiváltságosok sorába”.<sup>8</sup> Ennek az életnek, az emberi öntudat efféle elferdülésének<sup>9</sup> a következtében egy új embertípus alakult ki. „Az afrikai gyarmatbirtokok voltak a legtermékenyebb termőtalaja annak az embertípusnak, amely később a náci elitet alkotta.”<sup>10</sup> Hannah Arendt tehát a létrejött helyzetet a gyarmatosító (vagy elkövető) szempontszögéből vizsgálja, azt, hogyan hatott vissza a gyarmatosítás az európai emberre.

Arendt a dekolonizáció elméletének kidolgozóit, köztük Walter Mignolo, ezért az Európa-centrikus gondolkodásmódért kritizálják. Arendt nem veszi figyelembe az „eldobható, megsemmisíthető életek” élőinek szempontját. Frantz Fanon és Aimé Césaire voltak azok, akik saját testükben hordták a rabszolgaságnak, ennek az „eldobható” életnek az örökségét, s ebből a testből néztek rá a gyarmatosítókra, a gyarmatosítók gondolkodására. Césaire bumeránghatásnak nevezi azt, amit Arendt visszahatásnak. Césaire Európára néz, s azt látja, hogy a gyarmatokon kialakult, kipróbált, begyakorolt és „természetessé” vált módszereket Európában, fehér embereken (zsídókon) alkalmazták, vagyis a gyarmatosítók kegyetlensége bumeránghént tér vissza Európába. S a valódi sokkot épp ez a bumeránghatás váltotta ki.

Debarati Sanyal elemzi azt, ahogyan a két szerző, Frantz Fanon és Aimée Césaire – előbbi orvos és pszichiáter, utóbbi költő, mindketten martinique-i származásúak és mindketten aktívan bekapcsolódtak a felszabadító

harcokba – a holokausztot, Európát megközelíti,<sup>11</sup> a náci koncentrációs táborok kegyetlen világát a gyarmatosítással kapcsolatban gyakran felidézi. Fanon elhíresült mondata: „Nem is olyan régen a náciizmus gyarmattá változtatta egész Európát.”<sup>12</sup> Vagy: „Európát a szó szoros értelmében mértéktelenül földuzzasztotta a gyarmati országok [...] aranya, nyersanyaga. [...] Európa szó szerint a harmadik világ műve.”<sup>13</sup> Césaire a dehumanizálás változatait egymás mellé helyezi, a gyarmatokon folyó embertelen bánásmódot a náciizmussal párhuzamba állítja, s ez a párhuzam mindkét történelmi helyzet tartathatlanságát hangsúlyozza, nem hoz létre valamiféle (áldozati) versenyhelyzetet, szenvedéshierarchiát.

Abban, ahogyan Arendt és Césaire eltérő nézőpontból, a gyarmatosító (elkövető) és a gyarmatosított (áldozat) Európán belüli és Európán kívüli helyzetéből látják a gyarmatosítást, megragadható a dekolonizációs gondolkodásmód. Césaire ugyanis elszakad az uralkodó, univerzalista, valójában nyugati, kirekesztő, birodalmi logikára épülő gondolatrendszerektől, és más nézőpontok, szempontok figyelembevételével kimozdítja a gondolkodás megszokott geopolitikai, kolonialista, hatalmi rendjét, mivel maga is abból a gyarmatvilágból jön, élettapasztalata oda köti.<sup>14</sup>

## Az emlékezet dekolonizálása

A holokauszt Európában ment végbe, de emlékezete Európán túlnyúlik, mára globálissá vált. Sokan vizsgálják ennek a folyamatnak a történetét, következményeit, köztük Aleida Assmann. „Mivel ez a nemzeteken átívelő büntetett nemcsak hogy több millió áldozatot lökött a halál hivatali gépezetébe, de ezeknek az áldozatoknak a családját is centrifugális erővel szórta szét öt különböző kontinensre, elvárható, hogy ez a nagyszabású esemény visszhangra találjon a globális emlékezetben is.”<sup>15</sup> Assmann részéről itt igényként, elvárásként fogalmazódik meg, miért kell a holokausztot globális szinten megismerni és megérteni, közös etikai alapként elfogadni.

6 Uo. 231.

7 Uo. 232.

8 Uo. 245.

9 Uo. 235.

10 Uo. 246.

11 Debarati SANYAL: *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust Remembrance*. New York, Fordham University Press, 2015. 134–135.

12 Frantz FANON: *A föld rabjai*. Ford. STAUB Valéria. Budapest, 1985. 108.

13 Uo. 108.

14 Walter D. MIGNOLO: *Dispensable and Bare Lives. Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity*. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 7. 2009. No. 2. 78.

15 Aleida ASSMANN: *A holokauszt – globális emlékezet? Egy új emlékezetközösség kiterjedtsége és korlátai*. In: *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*. Szerk. Szász Anna Lujza – ZOMBORV Máté. Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. 167.

Walter Mignolo szerint azok, akik a legnagyobb árat fizették az emberi életek eldobhatóvá és puszta életté redukálásban, az afrikai rabszolgák, a külső, távoli gyarmatosítottak és a német zsidók, cigányok, „mások”, a közeli, belső gyarmatosítottak voltak.<sup>16</sup> A dekolonialitás irodalmában rendre felbukkan a holokauszt, és a zsidók is. A dekolonialitás gondolkodói azt is kérdezik, miért éppen a holokauszt vált globális emlékezetté, hisz kegyetlen, népek, embercsoportok kiirtására irányuló történelmi események voltak a holokauszt előtt és sajnos azt követően is. Ez gyökeresen más alapvetés. A holokausztemlékezet dekoloniális fordulatát az jelenti, amikor a kérdést fordított irányból teszik fel. A holokausztra mindenhol reflektálnak, emlékezte paradigmatis lett, globalizálódott, de hogyan hatott a globalizáció vissza a holokausztemlékezetre, hogyan változtatta meg? Hogyan lehet egyáltalán a holokausztot Európából, a megszokott geopolitikai kereteiből kimozdítani? Assmann is továbbmegy: „vajon ezt az egyetemes normát csak a holokauszt egyedi történetén keresztül lehet-e elérni, vagy esetleg egyéb történelmi traumák is szolgáltatathatják az erkölcsi értékek és állásfoglalások alapját?”<sup>17</sup>

Walter Mignolo kifejti, hogy a rabszolgaság története a kapitalista gazdaság, majd a későbbi nemzetállamok létrejöttének alapja. Vagyis az a folyamat, amelynek során emberi lények más emberi lények életét eldobhatóként, helyettesíthetőként kezelték gazdasági érdekeknek megfelelően, és minden jogtól megfosztottak, megsemmisíthető puszta életként,<sup>18</sup> azaz jogi, politikai értelemben meztelennek, puszta életnek. Mignolo gondolatmenete szerint az afrikai rabszolgákat az imperialista gazdaság, a termelés érdekében kezelték helyettesíthető tárgyakként, az imperializmusnak ők voltak az első áldozatai, míg a zsidók, cigányok, belső „mások” a modern állam kolonialista hatalmi logikájának áldozatai voltak. Vagyis Mignolo szerint a holokausztot nem lehet csupán az európai történelemből megmagyarázni,<sup>19</sup> mert az a modernitás alapja, annak sötét oldala. Ugyanakkor Mignolo Európát homogén egésznek tekinti, nem vesz tudomást az eltérésekről, ahogyan a zsidóságot is homogenizálja.

## Dekoloniális gondolkodás

A globalizáció tette nyilvánvalóvá, hogy a hierarchikus, Európa-centrikus gondolkodásmód nem folytatható. De mit kezdünk mindezzel a holokauszttal kapcsolatban? Mit jelent a holokausztemlékezet dekolonizálása, s különösen egy posztszocialista országban? A mi kelet-közép-európai régióinkban, bár utólag jól látható a rendszer fokozatos lazulása az 1980-as években, 1989 jelenti a fordulópontot. 1989 történelmi és térbeli csomópont, ekkor lett a régió a globális világ része, a globalizáció folyamataitól nem függetleníthette magát. A régió kiszakadt saját „gyarmati létéből”, a szovjet fennhatóság alól. Ez a fordulat megváltoztatta az emlékezetet, a saját múlthoz való viszonyt is. Egyrészt felszabadította mindazt, amiről addig hallgatni kellett, vagy „jobb volt” hallgatni, ugyanakkor más, részben új, részben pedig elfojtott nézőpontokat, indulatokat engedett szabadjára.

Michael Rothberg veti fel a kérdést említett könyvében: mi történik akkor, amikor különböző történelmi traumák emléke találkozik? A gyarmatosítás, a rabszolgaság és a holokauszt emlékezte például? Szükségszerű-e, hogy egyik emlékezet kiszorítsa a másikat? Rothberg könyvében olyan példákat vizsgál, elsősorban filmekben és irodalmi művekben, ahol ezek a különböző emlékek egymást segítik, erősítik, egyfajta szolidaritás jön létre az emlékezők között. Láthatóvá válnak ezeknek a különböző emlékezeteknek a kapcsolódási pontjai. S az is, hogy a politika területén kívül, azaz egymás mellett élnek, és nem egymás ellenében fejtik ki hatásukat.<sup>20</sup> Az emlékezet dekolonizálása azt is jelenti, ahogyan Tlostanova kifejti, hogy nem az egyetlen igazságot keresik, hiszen ez paradox módon ahhoz vezethet, hogy a korábban elhallgatott történetek ugyanazt a kizáró logikát reprodukálják, amelynek maguk korábban áldozatai voltak.<sup>21</sup>

1989 után felszabadultak a tabutémák. A közelmúltnak azok a történelmi eseményei, amelyeket csend övezett, vagy amelyekről kódolt nyelven beszéltek, nyíltan a közbeszéd témái lettek. Nálunk tiltott könyveket adtak ki, elemzések a kommunizmus bűneiről, és a holo-

16 MIGNOLO 2009 (ld. 14. j.) 74.

17 ASSMANN 2014 (ld. 15. j.) 183.

18 Arendt gondolatmenetét, kifejezését dolgozta tovább Giorgio AGAMBEN: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford, Stanford University Press, 1998. A 2007-es 12. Documenta egyik alapgondolata, a modernitás mellett, a bare life, a puszta élet volt, vagyis a kúratorok itt is a modernitás alapjának tekintették az elpusztítható és még csak áldozatnak sem minősülő „puszta

életek” létrehozását akár a gyarmatosítás, akár a náciizmus által.

19 MIGNOLO 2009 (ld. 14. j.) 77.

20 ROTHBERG 2009 (ld. 1. j.) 1–29 (Introduction).

21 Madina TLOSTANOVA: Decolonizing east european memory: between post-de-pendence traumas and neo-imperial obsessions. In: *The New Heroes – the Old Victims. Politics of Memory in Russia and the Baltics*. Ed. by Igors GUBENKO–Deniss HANOV–Vladislavs MALAHOVSKIS. Zinatne, 2016. 24.



1. **Esterházy Marcell:** *Egyazon napon*, 2013  
 Video loop. © Marcell Esterházy 2017  
 A művész szíves engedélyével

kausztról is egyre több publikáció jelent meg, a rendszerváltást követő néhány évben a könyvkiadás nem utolsósorban ezeknek a hiányoknak a pótlása okán meglehetősen jó üzlet volt. A kommunizmus áldozatainak és a holokauszt áldozatainak emléke, a rájuk való emlékezés egymás mellé került, nyilvánvaló lett, s politikai beállítottság alapján el lehetett dönteni, hogy kiknek a szíve kikért fáj jobban. A szoborpark alapításával a szocializmus emlékezte, művészetének egy része emlékhelyet kapott, már 1991-ben. A Memento park koncepciója alapján nem akart ítélni, nem akart az aktuális politika része lenni, és ennek a célnak a betartása felett ma is őrködnek. Állásfoglalás nélkül azonban mára csupán érdekesség, turistalátványosság lett a park. A Terror Háza Múzeumot 2002-ben nyitották meg, amely ugyan azt állította magáról, hogy mindkét diktatúrára, a kommunistára és a fasisztára egyaránt emlékezik, valójában a fasiszmus bűnei korántsem kaptak olyan hangsúlyt, mint a kommunizmuséi, s ennek ellensúlyozására is jött létre a Páva utca Holokauszt Emlékközpont 2004-ben. 1989, a falak leomlása és a szocializmus bukása gondolati, politikai felszabadulás volt, az emlékezet gyarmatosítás alóli felszabadulása, vagyis a tabusítások feloldása. De éppen ez tette láthatóvá a tovább élő antiszemitizmust is. Azok között, akik a szocializmus bukását elősegítették, dissziden-

sek, ellenzékiek között, zavarba ejtően sokan voltak rasszisták, antiszemiták és a patriarchális rend hívei.<sup>22</sup> 1989 a pluralista társadalmat, s a pluralista emlékezetet is elhozta. A kollektív emlékezet különböző és egymással versengő áldozati közösségei, a holokauszt és a kommunizmus elszenvetői egyaránt láthatóságot akartak, olykor egymás ellenében. Megosztott és nem egymást segítő emlékezetek alakultak ki, amit a politika tovább gerjesztett.

A szocializmus összeomlása után huszonnyolc évvel a történelmi emlékezetből emlékezetpolitika lett.<sup>23</sup> A „20. században Nyugat-Európában az emlékezetpolitika a holokausztra fókuszálva épült, azaz a nyugat-európai nemzetek saját felelősségére és büntudatára; Kelet-Európa megpróbálta elfoglalni a 20. századi áldozati helyét, és erős nyugat-európai szomszédságában felelősséget és büntudatot ébreszteni, amiért nem tettek semmit, és engedték, hogy Kelet-Európát megszállja a kommunizmus”<sup>24</sup> – mondja Milan Kundera. Az egykori szocialista országok, a kommunizmus áldozatai őrködnek áldozati pozíciójuk felett. A rendszerváltás után közvetlenül a kommunizmus áldozatai és a holokauszt áldozatai mintegy versengő helyzetbe kerültek, melyik totalitárius rendszer szedett több áldozatot, okozott nagyobb szenvedést, a náciizmus vagy a kommunizmus. Madina Tlostanova szerint a kelet-

22 TLOSTANOVA 2016 (ld. 21. j.) 15. Bár Tlostanova itt a volt Szovjetunióról beszél, nálunk is érvényes ez a megállapítás, a rendszerváltást követően például Csurka István vagy a MIÉP, az antiszemita beszédmód ezt támasztja alá.

23 TLOSTANOVA 2016 (ld. 21. j.) 17.

24 Kunderát idézi TLOSTANOVA 2016 (ld. 21. j.) 19. MILAN KUNDERA: The Tragedy of Central Europe. *The New York Review of Books* (pre-1986); 1984. 04. 26.



2. **Gróf Ferenc:** *Ismeretlen víz*, 2017

Két fotó és grafikai terv az Enyészpontok 2.0 projekt keretében  
A művész szíves engedélyével

európai, egykori szocialista országok nem éreznek kollektív büntudatot, felelősséget, nem gondolják saját nemzetüket, önmagukat bűnrészesnek a korábbi kegyetlenségekben, a jelen történései nem emlékeztetnek korábbi elszenvedett vagy okozott bűnökre, nem ébresztenek empátiát.<sup>25</sup> Egy ilyen általános ítéletet nehéz elfogadni, hiszen az egyes országok között és az országokon belül is vannak különbségek, s törekvések arra, hogy ezen változtassanak, hogy felébredszék a szembenézést, nem utolsósorban a kortárs művészet területén. Ugyanakkor a nacionalizmus, és az, hogy az egyes kelet-európai országok saját nemzeti létüket hogyan határozzák meg, a múlt mely pontját tekintik saját történetük kezdőpontjának, honnan számítják a jogfolytonosságot, mivel identifikálódni, erősíti ezt az empátiahiányt, a menekültek, „migránsok” kapcsán jól érzékelhető ez az ellenszenv, közöny. Az 1989 óta eltelt időben a nacionalizmus, a rasszizmus, az idegengyűlölet és a kirekesztés posztszocialista változatai jöttek létre.

A bűnrészség tudatosítása, a büntudat felélesztése az emlékezet dekolonizálásának része. Az elhallgatott eseményekről, a rejtett összefüggésekről, a hallgatásról és a csendről is szó kell legyen az emlékezet dekolonizálásakor. Zoltán Gábor *Orgia* című könyvében az olvasás által bűnrészesek leszünk, a szadista, szexua-

litással, értelmetlen meggyalázással teli könyvet nem tesszük le, szinte kínzó az a mód, ahogyan bevonja az olvasót az aprólékos részletességgel leírt kegyetlenségekbe. Nem könnyű annak a nyilasnak a gondolatait olvasni például, aki a szép zsidó lány haját gyűjto-gatja, úgyse lesz annak már sokáig szüksége rá. Vagy azt, ahogyan valaki, aki szívesen vesz részt 1944 telén a vérengzésekben, azon tűnődik, hogy ő ezt korábban nem tudta, hogy ezt lehet, nem tudott ezekről, amiket „lehet”, „szabad” csinálni a nőkkel, férfiakkal. Részesei vagyunk ennek a tűnődésnek, akarjuk vagy nem akarjuk, hiszen olvassuk. Zoltán Gábor könyvét Jonathan Littel *Jóakaratók*ájához kapcsolom, ahol egy náci szemén keresztül, akinek neve is Aue, azaz (majdnem) szem (Auge), látjuk az ölést, a kézi mészárlást, szadizmust, vérrel, hányással, ürülékkel, s nem utolsósorban homoszexuális erotikával együtt a keleti frontot. De idetartozik Závada Pál *Egy piaci nap* című munkája is, amely a kunmadarasi pogrom történetén alapul.<sup>26</sup> Ezek a munkák az emlékezetet dekolonizálják, a korábban kiradírozott, elhallgatott történetekkel, nézőpontokkal szembesítik az olvasót. Közös bennük, hogy elmélyült, hosszú kutatómunkán alapulnak, hiteles tények, részletek és a fikció keverednek bennük, s ezek együtteséből bontakozik ki egy hátborzongató, de hihető és letaglózó valóság.<sup>27</sup>

25 TLOSTANOVA 2016 (ld. 21. j.)18.

26 1946. május 20–21-én Kunmadarason a feldühödött, több száz fős tömeg megtámadta a helyi zsidókat, három embert meggyilkoltak, miután a helyiek között elterjedt a szóbeszéd, hogy Karcagon a zsidók gyermekeket raboltak el, és kolbászt készítenek a húsból. Valamint hogy a tojás- és baromfielvásárlás során árdrágítást és üzérkedést követnek el. A helyiek azt sem vették jónéven, hogy a

deportálásból hazatérő zsidók visszakövetelték 1944-ben elkobzott javaikat. Lásd pl. STANDEISKY ÉVA: *Antiszeizmusok*. Budapest, Argumentum, 2007.

27 Az ország úgy tekint a történetekre, mint egy tömegszerencsétlenségre. Interjú. készítette ROSTÁS ENI. *Könyvesblog*, 2016. május 26. [http://konyves.blog.hu/2016/05/26/zavada\\_pal\\_zoltan\\_gabor\\_interju](http://konyves.blog.hu/2016/05/26/zavada_pal_zoltan_gabor_interju) (Letöltve: 2017. 11. 30.)

## Mit tehet a művészet?

A kortárs művészetnek fontos szerepe van az emlékezetet dekolonizálásában, olyan helyzetek, nézőpontok, párbeszéddek létrehozásában, amelyek a megcsontosodott álláspontokkal szemben állnak, megkérdőjelezzik azokat. A 2017-es, 14. Documenta szemléletét a dekolonialitás uralta, amennyiben az ismert tudásokat kimozdította, nem egyszerűen az volt a cél, hogy azok a területek és művészek, amelyek és akik a kortárs művészet élvonalából ki lettek hagyva, most bekerüljenek, integrálódjanak, azaz méltó helyet kapjanak. A kurátor a margóra helyezkedve nézett vissza Kassalra. Athéntól akart tanulni Kassel. De tematikusan is megjelenítette a gyarmatosítást Kassel életében. A Kassalban született Grimm testvérek elsősorban mesegyűjtői és írói tevékenységükről ismertek, itt az egyik fivér Ludwig Emil Grimm festményeiből, rajzaiból válogatott a kurátor, kiállította többek között *A mór megkeresztelését*, s ennek közelében a *Code Noir*t (1685), a törvénykönyvet, amelyvel XIV. Lajos a gyarmatosítottakat, szabadságukat, a rabszolga-kereskedelmet szabályozta, s amely jogi és politikai értelemben a rabszolgák életét pusztá létté tette. Egy másik hangsúlyos, dekoloniális szemléletet jelentett az, ahogyan a 14. Documenta a második világháborút és a holokausztot a nézelődő közömbösök szempontjából közelítette meg, kimozdította a holokausztot központi helyeiről, s a koncentrációs táborok helyett például a zsidók által bérelt párizsi lakások történetéhez fordult,<sup>28</sup> vagy az eltulajdonított tárgyak történetét követte.<sup>29</sup> Maria Eichhorn Rose Valland Intézetét Németországban a Documentára, a tárgyak és tulajdonosaik felkutatására hozta létre.

Esterházy Marcell *Egyazon napon* című munkájában (1. kép) a többirányú emlékezet létrehozására tesz kísérletet. Nagymamája, Esterházy Mónika, azaz egy arisztokrata hölgy és egy cigány lány életét, két sosem találkozó ember egy ideig párhuzamos idősíkon zajló életet köti össze. „1944-ben Horváth Erzsébetet 24 évesen, cigány származása miatt deportálják Németországba. 1950-ben Esterházy Mónikát 22 évesen ítélet nélkül a kistarcsai

internálótáborba viszik, és három évig a munkatábor foglya. Horváth Erzsébet sosem tér vissza a németországi koncentrációs táborból. Esterházy Mónika jelenleg [2013] Bécsben él. 85 éves.”<sup>30</sup> A fasizmus rasszista és a kommunizmus osztály alapú diszkriminációját hozza egy szintre, felmutatja a két totalitárius rendszer közötti rokonságot, jelzi a különböző áldozati csoportokat. Esterházy Marcell saját családtörténetén keresztül egy új és hiányzó aspektust hoz be a diktatúrák emlékezetébe, s kvázi egyenlőséggel kerül a fasizmus és a kommunizmus közé, ami nem új megközelítés, de az alkotó felelősségvállalásra, szolidaritásra szólít fel, amikor és ahogyan megfogalmazza azt a gondolatot, hogy nem nekik volt egymáshoz közük, hanem nekünk van közünk mindkettejük életéhez. Ennek az igencsak bonyolult, ellentmondásos történelmi helyzetnek a további kibontása és részletes feldolgozása azonban továbbra is várat magára.

Az Off Biennálé keretében az *Enyészpontok* <sup>21</sup> is hasonló kimozdításra vállalkozott, új nézőpontot választott a kurátor, Don Tamás, amit már a cím is jelez. Nem könnyű felfogni, hogy az antiszemitizmus a háború befejezésével nem tűnt el, a táborokból visszatérőket nem szívesen fogadták lakóhelyükön, s 1945 utáni pogromokból, zsidókat érő atrocitásokból meglepően sok volt Magyarországon. Az *Enyészpontok* kurátora erre a holokauszt utáni, a vidéki Magyarországon történt eseményekre kért művészi reflexiókat. Ezek a pogromok a tulajdonhoz, javakhoz is kötődtek, vagy úgy, hogy a táborokból visszatérő deportáltak szerették volna eltulajdonított javukat visszakapni, vagy úgy, hogy a zsidó harácsolás, árdrágítás, feketézés, munka nélkül pénzhez, javakhoz jutás sztereotípiáit elevenítették fel. A világháború utáni újrakezdés éveit, 1945–1948, azok az idők, amikor a kialakuló új társadalmat még áthatotta a remény egy igazságosabb s békés rendszer létrehozására, és a személyi kultusz, a sztálinizmus magyar változata sem szállta meg még az országot, az emberek hittek, és nekiláttak egy demokratikus társalom létrehozásának. És éppen ebben az időben történtek az antiszemita zavargások, pogromok és vérvádak. A felkért művészek, Ember Sári, Gróf Ferenc, Nemes Csaba, Kisspál Szabolcs, Tóth Balázs

28 Sarah Gensburger, Isabelle Backouche és Eric Le Bourhis kutatása Maria Eichhorn a Rose Valland Institut-jának keretében. Sarah GENSBURGER: *Witnessing the Robbing of the Jews. A Photographic Album. Paris, 1940–1944.* Paris, Elisabeth Fourmont, 2015.

29 Maria Eichhorn projektje a Rose Valland Institute, amelyet a 14. Documentára hozott létre, az eltulajdonított tárgyakat kutatja, konferenciákat szervez, és nem elégszik meg ennyivel, hanem vissza is akarja juttatni ezeket a jogos tulajdonosokhoz vagy leszármazottaihoz. <http://www.rosevallandinstitut.org/index.html> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

30 <http://www.esterhazymarcell.net/index.php?/projets/on-the-same-day/> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

31 Don Tamás kurátor: „A világháborút követő három évre visszatekintő projekt azt vizsgálja, hogyan viszonyult a magyar társadalom, illetve a kibontakozóban lévő kommunista hatalom a vézskorszak népiértéséhez.” – 2017 Off Biennálé. Köszönöm Don Tamásnak, hogy a szövegeket rendelkezésemre bocsátotta. <https://offbiennale.hu/program/vanishing-points-2-o> (Letöltve 2017. 11. 30.)



3 **Ember Sári:** *Gyűjtemény III.*, 2017  
Változó méret, agyag  
A művész és a Molnár Ani Galéria jóvoltából (Fotó: Ember Sári)

és Lakner Antal az 1945 utáni antiszemitizmus egy elhallgatott fejezetével foglalkoztak, de nem a múlt lezárt részeként, hanem a jelen részeként, mert a jelent provokálták. Gróf Ferenc a marcali zsidó temető használaton kívüli, láthatólag szemétként funkcionáló kútját akarja kitisztítani, új takaróval lefedni, amelyen az „X” mint az ismeretlen változó matematikai jele alakul át a héber ábécé első betűjévé, majd vissza (2. kép). Mintegy szimbolikusan leszáll a „múltak kútjába”, rendbe teszi a múltat, s egyben utal a zsidókkal szembeni kűtmérgezés vádjára is. Ember Sári Kunmadaras határában, egy őrizetlen házikóban helyezett el a pogromra emlékeztető, égetetlen agyagból készült tárgyakat, zsidó szakrális vagy mindennapi tárgyakat, például tojásokat, felidézve ezzel egy zsidó kofa összetört tojásait. Vajon elutajdonítják-e ezeket is, mi történik a tárgyakkal, vajon felébred-e az emlékezet és a lelkiismeret? (3. kép) Nemes Csaba a vérvád reneszánsz ábrázolását, Paolo Uccello képsorozatát, *Az ostya megszenteltetését*, a rituális gyilkossággal megvádolt zsidó család elleni pogromot vette alapul, valamint az Uccellót átfestő R. B. Kitajt, s mindkettőt folytatta saját átfestéseivel, kiegészítéseivel, a kunmadarasi pogromra utaló vonatkozásokkal. (4. kép) Az egymásra írott történelmi és művészettörténeti referenciák egyszerre több hangon szólva mutatják meg az antiszemitizmus folytonosságát, megnyilvánulását és reprezentációját. A történelmi rétegekhez Kunmadaras trianoni emlékműve, vörös csillag, Malevics-festmény-idézetek társulnak. A történelmi emlékezetek és az elhallgatott összefüggések fonódnak egymásba ezeken a képeken: zsidóság és kommunizmus, kommunizmus és antiszemitizmus, nemzeti emlékezet és antiszemitizmus.

Kisspál Szabolcs az *Enyészpontokra* egy fiktív újságot készített, két valóságos erdélyi lapot alapul véve az 1940-es évekből, a *Deportált Híradót* és az *Egységet*. (5. és 6. kép) Ezekben az újságokban a visszatértek eltűnt rokonokat, barátokat kerestek, sőt tárgyakat, műtárgyakat is hirdettek, ezekből a lapokból tájékozódtak. A híradásokat és a szalagcímeket Kisspál Szabolcs megjelent publikációkból válogatta: „Nem segélyt, hanem munkát!”, vagy „A dolgozó zsidóság megbélyegzi mindazokat, akik részt vettek a kolozsvári cukorfeketézésben”, „Kik felelősek a letétbe helyezett deportált vagyonok eltűnésért?” Ezek a címek a tagadás által tanúskodnak a zsidókkal kapcsolatos antiszemita sztereotípiák továbbéléséről: a zsidók nem dolgoznak, munka nélkül gazdagodnak, árdrágítással, feketézéssel foglalkoznak. Ugyanakkor bizakodásról is tanúskodnak, hiszen a visszatértek, a túlélők dolgozni akarnak, energikusan szembeszállni az előítéletekkel, keresik a helyüket, befogadást akarnak. Kisspál Szabolcs lapjában a fiktív elemek között szerepel egy húsvéti locsolás erősen raszteres képe is, amelyet az alatta lévő szöveg értelmez: „zsidókat erőszakos »megkereszteltek«, vagy egy másik kép alatti felirat így szól: „a deportáltakat durván bántalmazták, amikor azok a földjeiket szeretnék megművelni”.

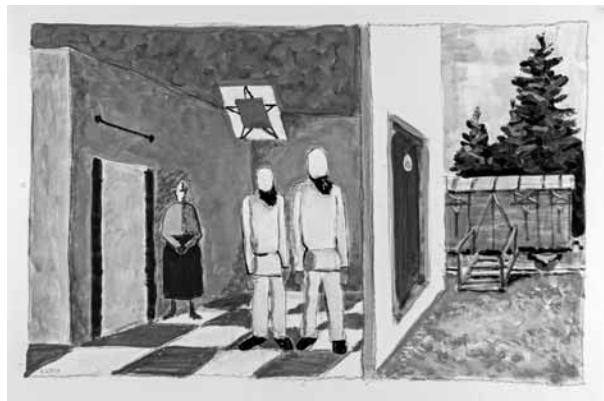
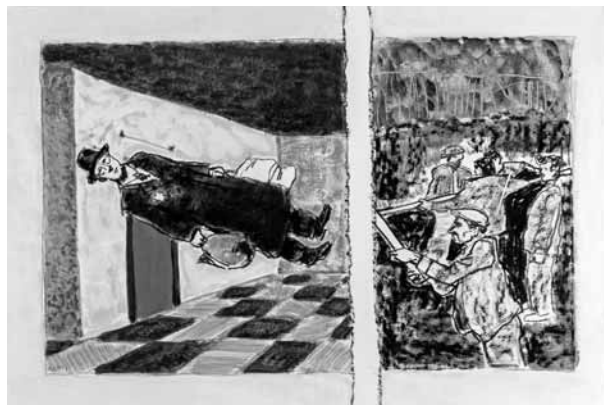
Kisspál Szabolcs fikciója új összefüggésekre világít rá, elmosza a határt a valódi és a fiktív között, de ezzel nem képzelt történetet mond el, hiszen a visszatért túlélők megpróbáltatásai valódiak voltak. A *Deportált Híradó* legszembeötlőbb fiktív eleme a Sztálin-kép, amely alatt ez olvasható: „»Sztálin meggyilkolta emlékeztünk ártatlanságát« – mondotta Jorge Semprun volt deportált a buchenwaldi tábor felszabadulásának 50. évfordulóján”. A képaláírás arra utal, hogy nem lehet a holokausztra emlékezni a gulagok, a sztálinizmus, a kommunizmus nélkül, s az áldozatok sem őrizhetik meg ártatlanságukat. Kisspál Szabolcs újságja pedig éppen az ilyenfajta találkozási pontoknak teremt egy fiktív, imaginárius teret.

### *Műhegyektől a politikai vallásig (Magyar trilógia)*

Kisspál Szabolcs 2012 óta dolgozik ezen a munkán, több helyen kiállította. A három rész, a budapesti állatkert műsziklájának történetét feldolgozó *Szerelmes földrajz*, a *Turul* és a *Szakadék lelet* egyaránt a dokufikció elvére épülő videó, illetve álmúzeumi kiállítás. A hazai jelen

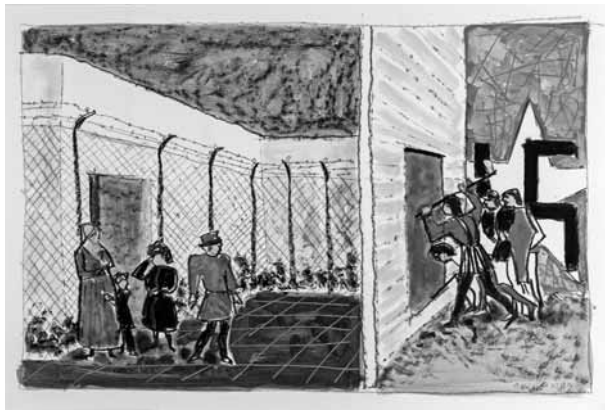
hivatalos politikája saját eredetmítoszáat azokból az elemekből építi fel, amelyek itt megjelennek: mítoszok, elképzelt közösségek, kitalált hagyományok és Trianon igazságtalanságát felidéző tárgykultúra. Kisspál Szabolcs antropológusként, elbeszélőként mondja el ezeket a történeteket, egybefűzi a múltat és a jelent, a valóságot és a fikciót. A filmekben a fényképek, dokumentumfelvételek hitelességét nem kérdőjelezzük meg, a fiktív elemek a hozzájuk fűződő narrációban jelennek meg. Vagyis a dokufikció a kép és a szöveg közötti résben születik meg. Az állatkert maga mint „műfaj” is a gyarmatosításhoz kapcsolódik, a gyarmatok egzotikus állatait, beleértve a bennszülötteket is, itt mutatták be a fehér közönségnek (fiktív elemként iktatja be a budapesti állatkert történetébe a hazai gyarmatosítást, egy székely család állatkerti kiállítását). A valóságot a fikció terébe hozva elmosza azt a határt, amely biztos eligazítást adna arról, mi a valóság, és mi nem az. Ahogy egy interjúban a művész elmondja, ahhoz, hogy létrejöjjön ez a bizonytalanság, zavar, mi valóság, mi fikció, nem szabad a fikciót túlhajtani, százalékban kifejezve, kb. 10-15% lehet a fikciós elem ahhoz, hogy még hihető legyen az egész.<sup>32</sup>

A trilógia első két részéhez képest, amelyek a nacionalizmussal, jobboldali kultuszokkal, mítoszokkal foglalkoztak, a harmadikban új elemként jelenik meg a holokauszt. A harmadik rész, amely egy pszeudo-régészeti leletegyüttes feltárását, illetve múzeumi bemutatását imitálja, Kisspál Szabolcs gyűjtéséből és saját készítésű tárgyakból áll. Az összegyűjtött régi és kortárs Trianon-relikviákhoz, rituálék és események felvételeihez saját készítésű tárgyakat helyez, s a tárgyakhoz szakszerű feliratokat fűz. Ez a pszeudo vagy fiktív múzeum látszólag a jobboldali, nacionalista tárgykultúra gazdag bemutatása. (7. kép) Az egész olyan, mintha Trianonra és a Nagy-Magyarországra vonatkozó szélsőjobbos relikviák kiállítása lenne, amit olykor megzavar egy-egy oda nem illő momentum, például a zsidó cserkészek megidézése, vagy a töltényhüvelyekből készített hanukia (9. kép). Kisspál Szabolcs álláspontja egyértelmű, mégis lehet a kiállítást „névértéken” is nézni, s elképzelhető, hogy a trianoni veszteség felett kesergő, jobboldali beállítottságú látogató is kedvét leli benne. Ezt a „veszélyt” Kisspál fel is vállalja, ahogyan egy interjúban András Editnek elmondja, ezzel bevonja a nacionalis-



4. **Nemes Csaba:** *Mert ott valami történni fog*, 1-9, 2017. Egyenként 43,5×65 cm, vegyes technika, papír. Enyészpontok 2.0 projekt keretében. A művész szíves engedélyével (Fotó: Simon Zsuzsanna)

<sup>32</sup> MOLNÁR Ráhel Anna: Ha sokat beszélnek valamiről, akkor az úgy lesz. Beszélgetés Kisspál Szabolccsal a Műhegyektől a politikai vallásig (Magyar trilógia) kapcsán. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&-page=3&id=1046> (Letöltve 2017. 11. 30.)









7–8. **Kisspál Szabolcs:** *Magyar trilógia, Szakadék lelet*, 2017  
A művész szíves engedélyével (Fotó: Zellei Boglárka Éva)



9. **Kisspál Szabolcs:** *Hanukia*. *Magyar trilógia*, Szakadék lelet, 2017  
A művész szíves engedélyével (Fotó: Simon Zsuzsanna)



10. **Kisspál Szabolcs:** *Levelezőlap*, *Magyar trilógia*, Szakadék lelet, 2017  
A művész szíves engedélyével (Fotó: Simon Zsuzsanna)

ta beállítottságú látogatókat is, miközben mégis magát a nacionalizmust kritizálja.<sup>33</sup> A pszeudo-régészeti leletegyüttesben megjelenik a kerettörténet egy kissé rejtett, de fontos szála: Tamás és Sárika figurája, egy szerelem története, a második világháború alatt a magyar honvédségben szolgáló keresztény fiú levelezőlapja (10. kép) egy zsidó lányhoz, amelyre sosem kapott választ, mivel a lányt deportálták és megölték. A Trianon-emlékezetbe Kisspál így beleszővi a holokausztot is, érzelmi közösség jön létre a kétféle emlékezet között, Sárika, a zsidó lány, s a magyar honvéd között. Egy szerelmi kapcsolatban jelenik meg a nagy történelem, sőt a magánélet keretezi be a nagy történelmet. A kiállítás terében így találkozik a nacionalista, fasiszta, szélsőjobboldali kultúra, és annak emlékezete, emléktárgyai, kultusztárgyai a holokauszt emlékezetével. Kisspál Szabolcs azonban nem egymást kizáró, egymást elnyomó emlékezetekként működteti ezeket, hanem a Trianon-emlékezetbe beleszővi a holokausztot, mintegy dekolonizálja Trianon emlékezetét a holokauszttal. Fiktív múzeumában együtt van az, ami ezen a fiktív téren kívül többnyire összeférhetetlen. (8. és 11. kép)

A fikcióval egy új érzékelési közösséget teremt, abban az értelemben, ahogyan Jacques Rancière fogalmaz: „A fikció nem azt jelenti, hogy történeteket találunk ki. Azt jelenti, hogy eloldjuk és újraalakítjuk a jelek és képek, képek és idők közötti kapcsolatot, és az őket keretező

tereket, a létező valóság érzékelését. A fikció új érzékelési közösséget teremt, új útvonalakat épít ki a között, amit látni lehet, amit mondani lehet, amit tenni lehet. A művészet nem úgy politizál, hogy a valóságot akarja megérinteni. Úgy politizál, hogy fikciókat teremt, amelyek a valóság és a fikció közötti ténylegesen létező felosztást kezdik ki. Elmossa a helyek és a kompetenciák közötti a határvonalakat, köztük a saját kompetenciájának határait is, a művészet határait [...] Nem véletlen, hogy a legizgalmasabb kortárs művészi munkák épp a területekkel és a határokkal foglalkoznak [...] a művészet a közmegegyezéssel szembeni, új politikai érzékelési közösségeket képes teremteni.”<sup>34</sup>

Kisspál a Trianon-emlékezet dekolonizálását egy szerelmi történetbe ágyazza, de a hagyományos nemek közötti „munkamegosztást” megtartja, a nő a zsidó áldozat, és a férfi, még ha akarátán kívül is, de elkövető. (Ahogyan a *Deportált Híradóban* is nők vannak az áldozati helyzetben a zsidók húsvéti erőszakos „keresztelésében”.) Kisspál Szabolcs trilógiáját Magyarországon a Politikatörténeti Intézetben mutatta be, az Off Biennálé keretében. A hivatalos emlékezet dekolonizálása a nagy múzeumokkal, állami intézményekkel szemben alternatív helyszínre kényszerült, de azt is mondhatjuk, hogy alternatív helyszínt követelt. Az emlékezet dekolonizálása nyilvánvalóan nem történhet hivatalos jóváhagyással, kizsorul a hivatalos helyekről.<sup>35</sup>

33 On Building Nations. A two-part conversation with Szabolcs Kisspál and Mahmoud Khaled. Edit ANDRÁS–Amro ALI. 010 / 15 June 2017 <https://www.ibraaz.org/interviews/221> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

34 Jacques RANCIÈRE: Contemporary Art and the Politics of Aesthetics. In: *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*. Ed. by Beth

HINDERLITER et al. Durham–London, Duke University Press, 2009. 49. <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2012/10/communities-of-sense.pdf> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

35 TLOSTANOVA 2016 (ld. 21. j.) 25.



11. **Kisspál Szabolcs:** *Magyar trilógia, Szakadék lelet*, 2017  
A művész szíves engedélyével (Fotó: Zellei Boglárka Éva)

B. Révész László *A látogatás* című 1983-as filmjében az Olaszországban élő, haláltáborokat megjárt író, Bruck Edit megy vissza szülőfalujába, Tiszakárádra. Fogadtatása meglehetősen vegyes, ahogyan egy néni mondja a filmben, hisz mindannyian szenvedtünk, nemcsak ti, zsidók. Ennek a szemléletnek a jegyében született a 2014-es *Megszállási emlékmű* is a budapesti Szabadság téren. Ezt a tettet és áldozatot egybemosó, felelősség alól felmentő szemléletet sikeresen dekolonizálta az *Eleven emlékmű* csoport, amely jelenlétével, azóta is tartó aktivitásával lehetetlenné tette, hogy az „eredeti” emlékmű terv szerint

funkcionáljon. Ráadásul a tanulás és a tanítás, az ismeretszerzés és az ismeretátadás nem hierarchikus és nem autoriter módjában is a dekolonizálás elvét követi a nyitott csoport.

✱

A dekolonialitás és a holokauszt összekapcsolása nem kockázatmentes,<sup>36</sup> felvetődhet, hogy nem relativizálja-e ez a decentralizált nézőpont a holokausztemlékezetét, s Rothberg „többirányú emlékezet” elképzelése nem naivitás-e, s egyáltalán lehetséges-e, hogy valósággá váljon ez a pozitív megközelítés. Hiszen Arendt és Césaire már az 1950-es években erről az összefüggésről írt, azóta azonban alig hivatkoztak rá, szinte teljesen feledésbe merült.<sup>37</sup> Egyik részről ugyanis úgy érzik, hogy a holokauszt „egyediségét” veszélyezteti a kapcsolat, a másik részről viszont az nehezen elfogadható, hogy Európa gyarmatosító múltját eltakarja a holokauszt központi helye az emlékezetben és a történelemben. Mintha két versengő narratíváról lenne szó.<sup>38</sup>

Turai Hedvig  
művészettörténész  
International Business School, Budapest  
hedvigturai@gmail.com

36 Walter Mignolo munkássága kapcsán is kialakult egy vita. Mignolo ugyanis idézett cikkében, annak is elsősorban a végén, arra a következtetésre jut, hogy a zsidók kivételezett helyzetben voltak, gazdasági hatalommal rendelkeztek, s a velük szemben megnyilvánuló antiszemitizmusban volt részük és felelősségük, vagyis miközben a hatalmi rendszerek és ideológiák leleplezésén dolgozik, antiszemita konstrukcióra építi saját gondolatmenetét, s ugyanolyan homógen egységnek tekinti a zsidóságot is, mint a gyarmatosító Európát. Lásd Eduard FREUDMANN: „Offener Brief: Antisemitismus! Was tun?” (Április 5. 2012) <http://antisemitismus-wastun.blogspot.com>, vala-

mint Ivana MARJANOVIĆ: *Unignoring anti-Semitism in contexts of critical knowledge production*, 2012. <http://unignoringantisemitism.blogspot.hu/> (Letöltve: 2017. 11. 30.)

37 Erre hívja fel a figyelmet Roberta PERGHER–Mark ROSEMAN–Jürgen ZIMMERER–Shelley BARANOWSKI–Doris L. BERGEN–Zygmunt BAUMAN: *The Holocaust: a colonial genocide? A scholars' forum*. „Dapim”. *Studies on the Holocaust*, 27. 2013. No. 1. 40–73.

38 Uo. 40.

## Holocaust Memory in the Age of Globalisation

This paper examines how the discourse on Holocaust memory has changed as a consequence of decolonisation and the theory of decolonialism. The connection between colonialism and the Holocaust was first discussed by Hannah Arendt, Frantz Fanon and Aimé Césaire. Colonisation demonstrated and tried out in practice, as it were, how human lives can be reduced to mere existence, how human life can be treated as worthless, and how it can be destroyed without suffering repercussions. The Holocaust took place in Europe, but its memory stretches beyond Europe; Holocaust memory has become globalised and now stands as a common paradigmatic ethical basis, yet we may ask: How has globalisation, in turn, affected and changed Holocaust memory, and how – if at all – can the Holocaust be removed from Europe and from its conventional geopolitical frames? The decolonial way of thinking represents a shift away from the hierarchy of knowledge and from Eurocentricity, but what does this shift mean in the context of the Holocaust? Taking Michael Rothberg's concept as the starting point, it means, above all, that Holocaust memory can be approached from multiple directions, and that instead of rival memories and the competition of victims, space must be given to multidirectional memory, and knowledge of the Holocaust must also be shifted from its established geopolitical frames. In other words, in the age of globalisation, one must also ask how the Holocaust is seen from erstwhile colo-

nies, outside Europe. In our region of Central Eastern Europe, multidirectional memory has since 1989 pertained primarily to the memory of fascist and communist dictatorships. Contemporary art plays an important role in the decolonisation of memory, by creating situations, perspectives and dialogues that confront and question hardened standpoints. Through artworks taken from contemporary Hungarian art, the article also examines how Holocaust memory changed with the collapse of the communist system. The core example used in the paper is the "Hungarian Trilogy" by Szabolcs KissPál, in particular its fictive museum section, in which the Holocaust is woven into "Trianon memory". Suggesting a link between decolonisation and the Holocaust is not entirely without risk, for adopting such a decentralised viewpoint may be seen as relativising Holocaust memory. This study attempts to answer why, despite Arendt and Césaire first positing this connection as long ago as the 1950s, this notion has since fallen into almost complete oblivion.

*Hedvig Turai*  
art historian  
International Business School, Budapest  
[hedvigturai@gmail.com](mailto:hedvigturai@gmail.com)

### TÁRGYSZAVAK

Trianon, holokauszt, fikció és művészet, 1989, rendszerváltás, antiszemitizmus, empátia, áldozat, elkövető, bűnrészesség, fasizmus emlékezete, kommunizmus emlékezete, többirányú emlékezete, gyarmatok, gyarmati felszabadító harcok, Hannah Arendt, Aimé Césaire, Frantz Fanon

### KEYWORDS

Trianon, Holocaust, fiction and art, 1989, fall of communism, anti-Semitism, empathy, victim, perpetrator, complicity, memory of fascism, memory of communism, multidirectional memory, colonies, colonial liberation wars, Hannah Arendt, Aimé Césaire, Frantz Fanon

Maja Fowkes–Reuben Fowkes

## Decolonising Central European Nature

*A Hereish Perspective*

Determining global warming to be ‘perhaps the biggest issue in all of human history,’ American author Jonathan Franzen stated recently that ‘every one of us is now in the position of the indigenous Americans when the Europeans arrived with guns and smallpox.’<sup>1</sup> This implies that anthropogenic climate change, a result of heedless exploitation of the natural world, is now turning the tables, rendering all earth’s inhabitants unprotected and perishable subjects exposed to *force majeure*. Climate change is evidently not the sole factor in the encroaching global environmental crisis, but rather intertwined, among other issues, with species extinction and the dispersal of toxicity through air, water and soil, while the source of the problem is regularly located in a technocratic capitalist order thriving on domination and extraction. So, what would the process of decolonisation entail in this case? And how to formulate a response from a particular situated position when the current planetary transformation exceeds all geographical, political and conceptual boundaries?

Expanding the Foucauldian notion of biopolitics, understood as a regime of political control over individual biological existence, to encompass strategies that exert power over the non-living matter of the Earth, anthropologist Elizabeth Povinelli has proposed the concept of geontopower. It delineates the forms of late liberal governance in the age of the Anthropocene, where the destabilisation of the distinction between Life and Non-Life corresponds to the spread of a rampant extractivism and control to the furthest reaches of the planet. To reveal the planetary scope

of geontopower she suggests we follow the streams of ‘toxic industries whose by-products seep into food, forests and aquifers, and visit the viral transit lounges that join species through disease vectors,’ insisting that we neither ‘scale up to the level of the Human or the global,’ nor stay within the confines of the local, but instead ‘remain *hereish*’.<sup>2</sup> The elusive, in-between condition of the hereishness appears especially relevant for the discussion of decolonisation of nature in a Central European context.

Falling between the established categories is a characteristic of the Central European position in relation to the prevalent interpretation of post-colonial theory. The generalised and unreflective concept of Eurocentrism was vocally disputed by art historian Piotr Piotrowski, who regarded it as problematic from the perspective of the peripheries of the continent, pointing out that ‘there was not one Europe: it was both the colonizer, and colonized, imperial and occupied, dominating and subordinated’.<sup>3</sup> The modern history of Hungary also reflects this duality, manifest in the country’s particular place within the Austro-Hungarian Empire as both a subject of the imperial power of Vienna and an agent of domination over an extended territory stretching from the Tatra Mountains to the Adriatic Sea. The hereishness of the Soviet approach to colonialism could be summarised by the notorious Khrushchev shoe banging incident at the United Nations in 1960, which was triggered when a delegate from the Philippines challenged the Soviets to extend their proclaimed support for those oppressed by capitalism and with anti-co-

1 Jonathan FRANZEN: The Long View, *The Guardian*, 4 November 2017.

2 Elisabeth A. POVINELLI: *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham–London, Duke University Press, 2016. 13.

3 Piotr PIOTROWSKI: East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory. *Nonsite.org*, 12 August 2014. available at: <http://nonsite.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory> (accessed 1 November 2017).

lonial movements in the Third World to the citizens of Central Europe.<sup>4</sup> In the post-communist era, where cultural and political de-colonisation competes with economic neo-colonialism and counter-globalisation elides into duplicitous populism, the urgent question of the survival of the natural world haunts attempts to think de-colonisation in purely anthropocentric terms.

Decolonisation of nature has been conceived as generally raising the question of how to unravel the 'legacy of imperial, anthropocentric and utilitarian attitudes towards nature' that arose during the age of empires yet survived into the post-colonial era.<sup>5</sup> In other words, as art historian T. J. Demos has pointed out, decolonising nature would entail 'releasing the environment from its reduction to "natural resources," as if it exists purely for human exploitation and consumption'.<sup>6</sup> At first glance, it might appear that the agenda of decolonisation is primarily directed towards contesting the treatment of the natural world as an economic resource for fuelling industrial development in capitalist societies. Indeed, it was a truism of the socialist system that environmental degradation, just like colonialism, was a problem restricted to the capitalist world. However, as dissident Marxist theorist André Gorz pointed out in his pioneering *Ecology as Politics*, the orientation towards growth in the socialist model closely resembled the fixation on increasing production and profits that drove the capitalist system.<sup>7</sup> The logic of growth and progress that was embedded in both versions of industrial society, with their gaze directed into a rosy future, was notably also shared by colonial settlers who ruled over both the indigenous populations and their natural environment. It has now become evident that such practices belong to the wider project of modernity which by following a 'singular path of optimism and salvation' justified the 'ruthless ambition' required for violent destruction carried out in the name of progress.<sup>8</sup>

The role of art in processes of decolonisation of nature was envisaged by Demos in terms of 'cultivating the more-than-human world' through artistic practices that reformulate social values and expound the

'politico-ecological imperative to mobilise creativity itself as a desperately needed resource in the reconstruction of the conditions of life's ongoingness'.<sup>9</sup> Notably, the author primarily addresses these questions in relation to contemporary art.<sup>10</sup> The issue we would like to raise is how the processes of past colonisations of nature could be detected in specific periods of art history? To what extent could art works be analysed as documents of wider social and political attitudes to the natural environment? Furthermore, are there events in art history that could be associated with the project of decolonisation, moments in which social and environmental agendas overlap and are unified in a struggle for liberation? Finally, is there something specific to the way contemporary artistic practices originating in the Central European region have developed particular approaches to environmental crisis?

In order to tackle these questions we focus on the moment of the onset of communist rule over the Eastern bloc, and specifically the period of the imposition of the imported Soviet model onto social, political and cultural structures. The enforcement of the precepts of socialist realism is considered in terms of its role in vanquishing the existing artworld, as well as delivering an encoded message of nature domination. On the assumption that it is possible to view elements of entangled here-ish approaches in the processes of de-Stalinisation in terms of decolonisation, we intend to search for such decolonising traces in the course of art history. Another period of concern is the years around the fall of communism, when environmental history, various forms of social liberation and artistic engagements with nature came into constructive alignment. Also touched upon are recent artistic practices that engage in discussions of socio-political developments in post-communist territories refracted through their attitude to the natural world. In doing so, we concentrate our attention on Hungarian art history and more specifically on the exhibition histories of the Budapest Kunsthalle / Múcsarnok.

A snapshot of the interwoven issues raised by the treatment of natural elements within an art institution

- 4 See: Janusz KOREK: Central and Eastern Europe from a Postcolonial Perspective. *Postcolonial Europe*, 27 April 2009, available at: <http://www.postcolonial-europe.eu/essays/60--central-and-eastern-europe-from-a-postcolonial-perspective.html> (accessed 1 November 2017).
- 5 William M. ADAMS—Martin MULLIGAN: Introduction. In: William M. ADAMS—Martin MULLIGAN (eds.): *Decolonisation of Nature: Strategies for Conservation in a Postcolonial Era*. London, Earthscan, 2003. 6.

- 6 T. J. DEMOS: Creative Ecologies. *Take on India*, vol. 3. no. 1. January—June 2017. 19.
- 7 André Gorz: *Ecology as Politics*. Boston, South End Press, 1979. 11.
- 8 Anna TSING et al.: Introduction. In Anna TSING et al. (eds.): *Arts of Living on a Damaged Planet / Ghosts of the Anthropocene*. Minneapolis—London, University of Minnesota Press, 2017. 7.
- 9 DEMOS 2017 (See note 6) 21.
- 10 T. J. DEMOS: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin, Sternberg Press, 2016.

could be glimpsed in a work carried out in 2003 by Slovenian artist Jože Barši. It was realised in the Múcsarnok the context of the exhibition *Poesis*, curated by Judit Angel, which looked at the creative potential in everyday situations.<sup>11</sup> The artist asked the Múcsarnok employees to pose for a group photo on the steps of the building with their favourite plant, turning the potted greenery and flowers into agents of institutional critique. *The Múcsarnok Staff* (Fig. 1.) alluded to the latent power of the vegetal to dissolve institutional hierarchies and professional rivalries, with new social bonds created between the employees as human carers of plants. This work, belonging to the period of post-transition and realised on the eve of Hungary joining the European Union, captures the moment when an open, egalitarian worldview was part of the wider social atmosphere.

A starkly different climate was in the air in the late 1940s when local communist parties consolidated their power across the Eastern bloc, bringing an end to the artistic pluralism of the post-war coalition period and resulting in the implementation of Soviet socialist realism within the cultural and artistic spheres. The new order obliged artists to concentrate their efforts exclusively on the depiction of social reality and to offer an affirmative, transparently understandable reflection of the immense changes taking place in the life of their countries. This was not just matter of a stylistic demand to faithfully reflect reality, but rather artists were also to follow specific requirements of obedience to the communist party (*partiinnost*), ideological content (*ideinnost*), to be for and about the people (*narodnost*) and to be associated with the positive hero (*tipičnost*).<sup>12</sup> Such officially set rules could also be taken as a key to unlock the Stalinist attitude towards nature recorded in socialist realist paintings through their preselected choices of nature-oriented themes and stylistic treatment of landscape art, as well as in instances when the natural environment featured incidentally or as a background in other genres of official art.

Russian artist Fedor Shurpin's (1904–1972) iconic portrait of Stalin entitled *The Morning of our Native Land* (1948), in which the Soviet leader was portrayed as a solitary figure against the backdrop of the Soviet countryside, could serve as a case in point. The expanses of low-lying landscape behind the larger-than-life ruler are interwoven with symbolic features such as tractors



1. Jože Barši: *The Múcsarnok Staff*, 2003  
Courtesy the artist

ploughing vast fields fringed by freshly planted trees, while a row of electricity pylons stretches into the distance, where smoke billowing from factory chimneys merges with the clouds in the blue sky. The scenery offers an ideological setting that glorifies Stalin's achievements in transforming the countryside, with the artist himself elucidating that 'in the sound of the tractors, the movement of trains, in the fresh breathing of the limitless, spring fields – in everything I saw and felt the image of the leader of the people'.<sup>13</sup> Indeed, the leader depicted with clasped hands to suggest satisfaction at a job well done gazes confidently to the dawn of a bright new beginning, while the landscape behind him emanates the ethos of unstoppable progress embedded in the five year plan.

The painting was made in a year that was not only a turning point in the cultural and political history of the post-war period, but which also saw the launch of a unique experiment in the environmental history of socialism. The resolution 'Plan for Shelter Belt Plantings, Grass Crop Rotation, and the Construction of Ponds and Reservoirs to Secure High-Yield and Stable Harvests in Steppe and Forest-Steppe Regions of European Part of the USSR,' which became known as the *Great Stalin Plan for the Transformation of Nature*, was unanimously adopted by the Soviet Communist Party on 20 October

11 Judit ANGEL: *Poesis: The Everyday Differently*. Exhibition catalogue. Budapest, Múcsarnok, 2003.

12 See: Matthew CULLERNE BOWN: *Socialist Realist Painting*. Yale, Yale University Press, 1998. 141.

13 *Ibid.* 237.



1948. It contained three basic elements: the 'sculpting of rivers', including the Volga, Don and Dniepr, by building dams and turning them into a service for industry, agriculture and cities, the planting of massive forest belts to protect farmlands from drought and hot dry winds, and the construction of an extensive network of roads and railways.<sup>14</sup> Setting in motion geo-engineering on such a colossal scale revealed the aberrant merging of utopianism and pragmatism in Soviet attitudes and practices towards the natural environment. As environmental historian Paul Josephson has observed, Soviet approaches went beyond those 'common to Enlightenment thinking about the desirability of reshaping nature to serve human needs,' since they entailed employing 'research, financial, industrial and state institutions as major actors' in a process whose ultimate goal was to actually 'subjugate nature'.<sup>15</sup> In other words, these measures could be interpreted within the context of the socialist version of industrial modernity as exemplarity of the colonisation of nature.

Socialist realist paintings did not only served the purposes of state propaganda at home, but were equally used as a tool to promote Soviet ideology in the territories of Eastern Europe. Touring exhibitions dispatched from Moscow to the capitals across Eastern bloc were carefully organized to deliver an appropriate message both about style and content not only to the wider populace, but also to the art world. The itinerary of a large survey of *Soviet Painting* with more than sixty works in 1949 included Berlin, Dresden and Budapest, where the minister of culture used the opening speech to directly instruct Hungarian artists to pay attention 'not to Paris but to Moscow' and learn from 'Soviet culture and art how to create for the Hungarian working people'.<sup>16</sup> The catalogue of the Hungarian edition of the exhibition held in the National Salon on Elizabeth Square emphasized the 'closeness of the art of Soviet masters to the reality of their environment,' which was evident in the attention they devoted to portrayal of 'the new man and woman building communism, the glorious past of the Soviet peoples' and significantly – 'the unlimited transformations of the natural diversity of their native land'.<sup>17</sup>

It is this latter category that is most relevant in this context, with paintings diligently illustrating the changes that the landscape was exposed to in the quest to extend the reach of socialist modernisation to the far flung corners of the largest country on the planet. Among the paintings on show, was the canvas *The Conquerors of the Steppe* (1948) depicting four young Uzbeks equipped with plans and scientific instruments surveying their unspoiled country, while the heavy machinery painted prominently in as much detail as the human figures stands as a guarantor of their mission to turn unused wilderness into productive arable land. The landscape painting *Timber Rafting down the Irtysh* (1948) took as its subject the large scale undertaking of tying logs together into rafts and floating them downstream for industrial use, while on the painting *Hunters* (1948) the frozen tundra is a mere backdrop for a group of warmly dressed men with guns in their hands returning from an implausibly successful kill, each with numerous plump birds, including wild geese, ducks and even a large tundra swan hanging across their shoulders.<sup>18</sup> An unambiguous message about nature as a resource to be exploited and force to be tamed was thereby delivered to audiences in the new territories under Soviet control.

Explicitly promoting the ideas of expeditious progress and the boundless plenitude of the natural world, these paintings could also serve as documents attesting to what was actually taking place in the countryside at that time. For instance, environmental historians have pointed out that in their 'effort to bring the modern machinery of tractors, combines and harvesters, as well as fertilisers, to the countryside,' Soviet agronomists and planners encouraged 'profligate use of land, accelerated erosion, and poisoned the soil,' while hastening the decline of local cultures and communities.<sup>19</sup> Furthermore, while the hunting scene might have been intended to illustrate the promise of abundance of life under socialism, a potent message in a time of hunger and scarcity, it also unintentionally revealed the attitude towards other species and the failure to consider the consequences of the extermination of wild animals. It corresponded with a particular moment in the environmental history of the largely indigenous Russian

14 *Ibid.* 119–120.

15 PAUL JOSEPHSON: War on Nature as Part of the Cold War. In: *Environmental Histories of the Cold War*. ed. J. R. MCNEILL–Corinna UNGER. Cambridge, Cambridge University Press, 2010. 26.

16 Quoted in: GÁBOR RIEDER: *Socialist Realism: Painting in the Rákosi Era*. Debrecen, Modern, 2008. 18.

17 *Szovjet festőművészet* [Soviet painting]. Exhibition catalogue. Budapest, Műcsarnok, 1949. n. p.

18 The painters were Ljutfula Abdullajev, Kondratij Bjelov and Vasilij Jakovlev respectively.

19 JOSEPHSON 2010 (see note 15) 73.

north when 'Soviet colonisation meant increasing use of guns to hunt animals, leading to overhunting and some extinctions'.<sup>20</sup> This was the moment in which 'the assimilationist view of the natural world aligned neatly with the empire-building project of the Russian state'.<sup>21</sup> The question is how translatable these imperial power relations were to the territories of Eastern Europe.

Perhaps answers could be sought in the socialist realist paintings produced by the artist from Eastern Europe. For instance, the mood of *Homeward Bound* (1954) by Kossuth prize winning artist József Csáki-Maronyák (1910–2002) is strikingly similar to that of the Soviet painting *Hunters* by Vasilij Jakovlev although in its Hungarian rendition the superabundant spoils are from a fishing catch on Lake Balaton.<sup>22</sup> Posing with a large catfish in one hand and the pole of a fishing gaff in the other, the young fisherman keeps his balance on the writhing lake waters, while the collective character of the outing is emphasised by the presence of two other fishing boats to the stern. Although the primary goal of the painting was to deliver a confidently optimistic vision of the socialist future, additionally underscored by the satisfied expression on the face of the perfectly poised fisherman, it also points to a complete disregard for the effects such fishing trips have on the lake, exemplifying the attitude that nature is nothing more than a resource for unlimited exploitation.

Among the prescribed themes that were handed out to Hungarian artists in preparation for the First Hungarian Art Exhibition of 1950 were subjects that included 'the first tractor in the village', 'collective work on the fields' and 'afforestation', illustrating the degree to which depictions of the countryside were expected to express a clear socio-political message.<sup>23</sup> The show was held in the recently reopened Múcsarnok, following on from an exhibition of Gifts from the Hungarian People to Stalin for his Seventieth Birthday, with the 'first' in the title underlining the belief that a new era had begun superseding earlier Hungarian artistic endeavours. As the catalogue reveals, artists were sent on study trips to far-flung collective farms to witness socialist progress at

first hand, with Zoltán Csekei (1914–1953) for instance, 'making numerous visits to and painting a lot about life in tractor stations' after his return from the Soviet Union in 1947.<sup>24</sup> His work entitled *Tractor Brigade* successfully combined the theme of the technological development of agriculture with that of rural social change in its depiction of a young female tractor driver shaking hands with male colleagues, marking the completion of her technical training. The tractor, flanked by a variety of oil cans, takes central stage in this rural scene, which is notably devoid of elements of traditional village culture or farm animals.

This could also be perceived as indicating that the transformation of agriculture in Eastern Europe in the 1950s, despite being framed at the time as a unique feature of the socialist system, was inseparable from global trends at the onset of what has been recently termed the Great Acceleration.<sup>25</sup> The worldwide shift from the mid-twentieth century to industrial-scale farming based on the deployment of artificial fertilizers and pesticides also made food production highly dependent on fossil fuels, with the result, as environmental historian John McNeil vividly put it, that 'our food is now made from oil as well as sunlight'.<sup>26</sup> In that sense, the abundance of tractors in socialist realist paintings can be taken as a marker of the beginnings of the 'petrolization' of socialist societies that largely paralleled developments in the capitalist West.<sup>27</sup>

Following the death of the Soviet dictator in 1953 an uneven process of de-Stalinisation got underway across the Eastern bloc, leading also to an ideological dilution of the socialist realist art doctrine. This had implications for the depiction of the natural world, which were noticeable for example in the changing status of the genre of landscape art. At the height of Stalinism representations of the countryside that did not have a clear ideological message, such as through deployment of symbolic harbingers of socialist transformation, were frowned upon by the artistic authorities and noticeably absent from lists of approved artistic themes. However from the mid-1950s neutral landscape scenes

20 *Ibid.* 17.

21 Andy BRUNO: *The Nature of Soviet Power: An Arctic Environmental History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017. 12.

22 *Új Magyar Képzőművészet IV* [New Hungarian art IV]. Exhibition catalogue. Budapest, Képzőművészeti, 1954. 37.

23 Márta KOVALOVSKY (ed.): *The "Fifties": Hungarian Art of the Twentieth Century*. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1981. n. p.

24 *Új Magyar Képzőművészet* [New Hungarian art]. Exhibition catalogue. Budapest, Művészeti Alkotások Kiadó, 1950. 91.

25 See: John MCNEILL–Peter ENGELKE: *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge, Harvard University Press, 2016.

26 John MCNEILL: *Something New under the Sun: An Environmental History of the Twentieth Century*. London, Penguin Books, 2000. 26.

27 For the petrolization of the West, see: Christophe BONNEUIL–Jean-Baptiste FRESSOZ: *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. London, Verso, 2015. 138.



2. Gardening in Hungarian Art, installation view, 1956

reappeared in national survey exhibitions, with many artists who had been prominent advocates of socialist realism turning to the landscape genre as a means to detoxify their art from its association with the Soviet inspired artistic style. A case in point in Hungary could be traced in the work of Béla Bán, who in his solo exhibition of 1955 at the Adolf Fényes Exhibition Hall, a venue that at the time operated as a subsidiary of the Múcsarnok, showed dozens of watercolours dealing with landscape themes.<sup>28</sup>

The role of landscape genre as a touchstone for issues of de-Stalinisation, with its implicit hereish element of decolonisation, came strongly to the fore in Hungarian art context the following year. Here again one could detect the typical take on the depictions of nature as a malleable subject matter condoned by the authorities as a way to divert artists away from controversial topics in times of political crisis. Nevertheless, this occasion was taken as opportunity to bring into daylight works that were suppressed during the period of high Stalinism. The exhibition *Gardening in Hungarian Art*, which was staged in the preeminent venue of Múcsarnok in summer of 1956, became therefore an unlikely focus for cultural politics in the Hungarian art world, anticipating the revolutionary atmosphere of the autumn, when a concerted attempt was made to liberate the coun-

try from Soviet ideological domination. Such currents coalesced in the show with exhibition strategies and presentational elements that pointed to the intimately related topic of the decolonisation of nature. (Fig. 2.)

The official press announcement for *Gardening in Hungarian Art* opened with the curious statement that although the exhibition had an 'unusually sounding name', lovers of 'garden art' and those who are familiar with 'cultured nature' would immediately realise what it was about.<sup>29</sup> Based on the premise that 'changing styles of garden design reflect the social life of particular historical periods', the exhibition set out to show the creativity and mastery of gardeners through the ages, however not 'in the original', but through the 'artistic translation of the best Hungarian painters'.<sup>30</sup> These were mostly painters associated with the early twentieth century Nagybánya artist's colony, whose 'commitment to plein air naturalism and the primacy of impressions from nature'<sup>31</sup> was regarded as reactionary by socialist realist art critics. A review of this self-funded exhibition in the daily paper *Szabad Nép* noted that the head of the Fine Arts department of the Ministry of Culture had quipped that 'the whole exhibition seems to have been organised in order to hang canvases that have for years been "forbidden"'.<sup>32</sup> For another reviewer, infused with the revolutionary ferment of late summer of 1956, the 'sensation' provoked by the exhibition lay not in its 'interesting and unusual theme', but in the opportunity it provided to 'win back the esteem of Hungarian painting' and 'confront the tendency to falsely restrict, under the influence of dogmatism, the assessment of our artistic past'.<sup>33</sup> The decolonizing impulse conveyed in these words was directed towards liberation of Hungarian artistic tradition from the imposed ideological constraints. (Fig. 3.)

The exhibition was however more than a ruse to subvert the official canon, since its somewhat eccentric and innovative proto-curatorial approach also pointed to novel environmental concerns, which could be seen as a reaction within the context of de-Stalinisation to the period's brutal indifference to the natural world. Photographs of the exhibition reveal an unconventional installation with the inclusion of living plants in

28 Katalin DÁVID: *Bán Béla*. Exhibition catalogue. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1955. n. p.

29 'Kertészet a Magyar Képzőművészetben', press release, Múcsarnok library archive, 1463 3-3.

30 *Ibid.*

31 Gábor ANDRÁSI et al.: *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*. Budapest, Corvina, 1999. 12.

32 Artner TIVADAR: Szép Kiállítás – Katalógus Nélkül [Nice exhibition – without a catalogue]. *Szabad Nép*, 9 September 1956.

33 Miklós CSEH: Kertészkedés a magyar képzőművészetben [Gardening in Hungarian art]. *Irodalmi Újság*, 8 September 1956.



3. Gardening in Hungarian Art, installation view, 1956

garden-like arrangements and the provision of veranda-style wicker chairs to encourage relaxed contemplation. Although predominantly delivering the theme of gardening through paintings, there were also several sculptures positioned amongst shrubbery of garden plots installed under the glass ceilings of the exhibition space. Statues of a dancing woman and singing girl by Ferenc Medgyessy were presented in a down to earth fashion, accessible, intimate and immersed in the greenery, representing the joyfulness of Hungarian village life. There could not be starker contrast to the towering public monuments that had been recently erected as sites of ideological ritual to enact the country's submission to their Soviet 'liberators', which would a few weeks later be toppled by the revolutionary crowd.

A transcript of a presentation by co-organiser of the exhibition András Balogh, a lecturer at the School of Landscape Gardening, reveals the horticultural think-

ing behind display. This involved not only taking into account 'the climatic conditions of the Múcsarnok' but also choosing 'plant materials' that would be most appropriate for particular art works, such as oleander for the depiction of the Mediterranean coast.<sup>34</sup> During his talk, he also criticised landscape gardeners of the past for failing to consider 'biological structure' and treating plants 'as objects, but never as an organic whole', while denying them their place in 'the community of life'.<sup>35</sup> There are perhaps surprising correspondences here with the work of more recent researchers in the field of plant theory that likewise criticise the 'mechanistic approach to vegetable life, reduced to its constituent parts' advocating instead a 'perspective attributing greater agency to plants in dynamic relation to their environments'.<sup>36</sup> As if speaking about the City Park surrounding the Kunsthalle, Balogh also voiced criticism of the current treatment of parks that had allowed a 'line

34 Typewritten notes, 'Kertészet a Magyar Képzőművészetben', 28 July–16 September 1956, special documentation, Múcsarnok Library and Archive, X. 1956.

35 *Ibid.*

36 Monica GAGLIANO–John C. RYAN–Patrícia VIEIRA: 'Introduction'. In: *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Ed. by Monica GAGLIANO–John C. RYAN–Patrícia VIEIRA. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017. xiii.



4. **Sándor Pinczehelyi:** *Ressource Kunst*, 1990  
wire screen, plaster, slag, 200x200 cm  
Courtesy the artist

of trees dating back to the time of Maria Theresa to be cut down for firewood,' and the replacement of 'ancient Hungarian plants' by species that are 'fast-growing, showy, but foreign to our homeland' such as 'plane tree, horse chestnut and black locust'.<sup>37</sup> Notably here is the propensity in some circumstances for the decolonizing impulse to draw on patriotic sentiment to defend the autochthon from external interference.

With its emphasis on gardening, plants and sensory perception of nature, the exhibition could also be viewed as the expression of an emergent concern that in the headlong rush for modernisation people were losing touch with the natural world. These are indeed instances when art takes on an active role in renewing and regenerating more attuned relations to nature, recognised as an aspect of contemporary environmental art, but also tangible on this rare historical occasion, where social and natural liberation merged into one agenda. Extraordinarily, in light of the environmental and cultural politics of Eastern Europe in the period, included also in the exhibition programme was a screening of the 1953 film *White Mane* by French filmmaker Albert Lamorisse that dramatised the relationship between a young boy and feral stallion in the wilds of the Camargue. Their companionship is threatened by adult ranchers, perpetuating the struggle between the forces of power, domination and control on

one side and those of freedom, equality and solidarity with companion species on the other.

By the 1980s the scale of environmental degradation accumulated by state socialism had reached a level that could no longer be covered up and the secret reports about the condition of the environment started to leak out into the public sphere, turning into international affairs, and triggering mass protests. The consequences of industrial pollution in the Black Triangle between Czechoslovakia, Poland and East Germany blew over the Cold War divide, chemical pollution from Romanian factories led to protests in the Bulgarian town of Ruse on the other side of the Danube, while the same river was a central concern for the environmental movement in Hungary, with massive gatherings to oppose the plans for a hydroelectric dam between Hungary and Czechoslovakia. The Chernobyl disaster on 26 April 1986, a nuclear meltdown that released clouds of radiation across the continent, was a final blow to the environmental record of the socialist bloc. As a consequence, green parties featured regularly on the ballots of the first free and democratic elections across Eastern Europe during the political changes of 1989.<sup>38</sup> It was a period when social struggles became inseparable from the toxic environment of late socialism that had no concern for the ecological consequences of their incompetently run and technologically deficient industrial complexes.

Attitudes to environmental art at this crucial juncture were also revealed in Hungarian context by the critical reception of the travelling exhibition *Resource Kunst*. (Fig. 4.) The show, which originated in Germany and mostly presented the works of Western artists, had several stops before reaching Múcsarnok in 1990, on the occasion of which it was expanded with the inclusion of several Hungarian artists. Art critic Julianna P. Szűcs used her review in the daily *Népszabadság* to reveal how an abiding yet 'illusory deep faith in the human' had been dispelled by a new awareness of environmental questions, expressing the need to stop viewing Beuys's honey pump as 'capitalist stupidity' and Smithson's spiral as a 'well advertised bluff'. She listed the sequence of staggering ecological events as follows: 'Then came Bős-Nagymaros [dam]. Then we saw the denuded fir trees of the North Czech lands. Then we experienced the West Berlin smog alert caused by Trabants. Then

37 Typewritten notes, 'Kertészet a Magyar Képzőművészetben'.

38 For the rise of environmental movements across Eastern Europe af-

ter the Chernobyl disaster, see: Padraic KENNEY: *A Carnival of Revolution: Central Europe 1989*. Princeton, Princeton University Press, 2002.



5. *Nature Alliance: Nature and Art in Hungary 1960-2000*. Műcsarnok, 2016 exhibition view (Photo: authors)

Chernobyl exploded. Then the 8am news started to read out pollution levels. Then we started to see art with different eyes'.<sup>39</sup> Again this is an instance where the role of environmentally engaged art is invoked for its revelatory and emancipatory values.

Art historian Katalin Keserű expressed a different view in her piece on the exhibition in *Új Művészet* entitled 'Revolutionary Decadence or the Colour of Tomato Soup,' criticizing it for a perceived lack of revolutionary vigour and activism. The title contained an oblique reference to the well-known culinary metaphor for the softer, less ideological Goulash Communism of the Kádár era and the un-revolutionary nature of the negotiated 'system change' of 1989 in Hungary. Observable here was the fact that even declaratively environmental art often failed to materialise into more solid, engaged, activist responses to acute environmental problems. During her directorship of Műcsarnok (1992–1995), Keserű initiated

another exhibition dealing with the subject of nature specifically in the context of Central European art. Taking place in Ernst Museum in 1994, *Naturally: Nature and Art in Central Europe* brought together practitioners from Bulgaria, Czech Republic, Croatia, Poland, Macedonia, Romania, Hungary, Serbia and Slovakia. According to the catalogue introduction, it was motivated by the desire to investigate the 'regional and universal' in the art of Central Europe.<sup>40</sup> As one of the early examples of comparative curatorial projects that originated in the region and searched for common ground with other post-communist countries, it was indicative for its typically apolitical treatment of nature in art as a common and unproblematic subject matter.

Fourteen years later, in summer of 2016, the Műcsarnok was once more the site for curatorial investigation of art and nature, although in discernibly altered cultural conditions. In fact this endeavour consisted

39 Julianna P. Szűcs: Review of Resource Kunst. *Népszabadság*, 26 May 1990.

40 János STURCZ (ed.): *Naturally: Nature and Art in Central Europe*. Budapest, Ernst Múzeum, 1994.



6. **Bence György Pálinskás–Kristóf Kelemen:** *Hungarian Acacia*, 2017  
Courtesy the artists (Photo: Krisztina Csányi)

of three parallel exhibitions under the common title *Branches/ Nature Art – Variations*, the central part of which was entitled *Small Gestures* and co-curated by Keserü with John K. Grande, a Canadian art critic with a strong affinity for Transylvania. One side of the space was given over to *Eco-Avant-garde*, an exhibition of Iranian environmental art curated by Mahmoud Maktabi, while the third part was signed by Keserü alone, with the title *Nature Alliance* and more significantly, the subtitle *Nature and Art in Hungary 1960–2000*. The complications with the titles, curators, and the merging of three shows with very different agendas tenuously connected by the theme of nature, was symptomatic of a deeper institutional malaise. Since 2013, when the running of the Kunsthalle was handed over to Hungarian Academy of Arts (MMA), the profile of the venue had diverged from mainstream contemporary art to pursue a programme in line with the conservative outlook of the new body.<sup>41</sup>

In her exhibition *Nature and Art in Hungary 1960–2000* (Fig. 5.), Academy member Keserü approached the issue of nature in art in strictly national terms. Although it might be put down to purely linguistic considerations, this phrasing indicated a delineation of a territory within state borders, however the exhibition also included

artists of Hungarian ethnic origin working in Romania, but did not extend to Slovakia, where for instance several ethnic Hungarian artists are particularly committed to environmental themes. Questions could be raised about the timeline of the exhibition, which conspicuously began after the socialist realist period, but before the neo-avant-garde took to the stage, while ending for inexplicable reasons at the turn of the millennium. Could it be that this was also a convenient way to exclude contemporary, more politically radical artistic engagements with the subject? The familiar treatment of nature as a universal, idealised and transcendental concept in an exhibition that set out to explore the renewal of 'the living community of nature and civilisation' while renouncing 'the privileged role of man',<sup>42</sup> could handily serve to camouflage ideological interests. It also established a contemplative distance from surrounding realities and localised environmental issues, by turning a blind eye to the ecological activism of the Park Defenders encamped a few hundred meters from the venue and engaged in a struggle to save pockets of city nature from cultural redevelopment. The post-truth decolonisation of nature proclaimed inside the white cube was countered outside with acts of solidarity with trees against the paradoxical colonisation of a green area by art edifices under construction. The most recent power relations displayed in this case, although inseparable from the current global crisis of democratic practices, still therefore bear the traces of hereish circumstances.

The interference of colonial and de-colonising processes within the particular context of contemporary Hungarian art and society came to the fore in project *Hungarian Acacia* (2017) (Fig. 6.) by Bence György Pálinskás and Kristóf Kelemen. The work addressed the position of the black locust tree within the natural environment and in human value systems, notably the same species the horticulturalist in the gardening exhibition of 1956 had highlighted as a threat to native Hungarian landscape. They reveal contradictory attitudes to this natural coloniser, which is regarded by conservationists as an invasive species that is alien to local ecosystems and was therefore put on a European Union black list of undesirable plants. Paradoxically in view of the fact that the tree is a biological newcomer to the country, the Hungarian government took the counter measure of declaring the black

<sup>41</sup> Edit ANDRÁS: Vigorous Flagging in the Heart of Europe: The Hungarian Homeland under the Right-Wing Regime. *E-Flux Journal*, no. 57. September 2014.

<sup>42</sup> Exhibition wall text, 'Nature Alliance: Nature and Art in Hungary from 1960 to 2000'. Budapest, Kunsthalle, 27 July – 16 October, 2016.

locust to be a Hungaricum, a special brand defined as 'a collective term indicating a value worthy of distinction', which is awarded 'thanks to its typically Hungarian attribute, uniqueness, specialty and quality'.<sup>43</sup> Taking the form of a post-truth documentary theatre piece, the artwork offers a critique of the arbitrariness of human decisions about the lives of plants while locating parallels in the treatment of refugees in Europe and Hungary. What is suggested is the need to decolonise prevalent social attitudes to the dislocated and disadvantaged, as well as to reflect on the continuing unthinking domination of the human species over the natural world.

A consistent feature of the long history of the interrelation between artistic practice, the natural environment and the exercise of geontopower has been the repetition of a pattern of colonisation and decolonisation. The entanglement of the narrowly human, social and political aspects of colonisation with the intensification of the domination of nature, as well as a seeming commonality between the emancipation of human and non-human spheres, is also perceptible, both in the so-

cial and environmental history of the region and as a recurrent element in artistic engagements with art and nature. Such overlays and reciprocities correspond to the hereishness of the Central European social, political and cultural context, which is also manifest through the oscillating exhibition histories of the Műcsarnok. What has changed over time however is awareness of the wider implications of attitudes and behaviour towards the natural world, since the challenges posed today by climate change, extinction and toxic devastation to both human and non-human species far exceed the imagination of political and cultural ideologies forged in an age of growth and expansion.

*Maja and Reuben Fowkes*

*art historians, curators*

*Translocal Institute of Contemporary Art*

*www.translocal.org*

43 'What is Hungaricum?' <http://www.hungarikum.hu/en/content/what-hungarikum> (accessed 10 November 2017).



## A természet dekolonizációja Közép-Európában

Egy „itteni” perspektíva

Közép- és Kelet-Európa földrajzi területén és természeti környezetén a kolonizáció több hulláma is végigsöpört a modern időkben. Az államszocializmus, de leginkább a sztálinizmus időszakában az új társadalom felépítésének tervezői a természet és az anyagi valóság ideológiai értelemben vett ellenállását akadállynak tekintették, amely csak a bioszféra szövetének masszív infrastrukturális átalakításával hidalható át. Az 1989 utáni neoliberális globalizáció feltételei között pedig a rövid távú gazdasági nyereség oltárán áldozták fel a környezetvédelmi és ökológiai szempontokat. Ekkor már gazdasági erőforrásként tárgyiasították és igázták le a természetet, hogy serkentsék a gazdaság növekedését és egyre több profitot halmozhassanak fel a globális pénzügyi központokban. Még az utóbbi évtizedekben virulenssé váló nacionalista populizmus megerősödése sem vezetett a természet globális, kapitalista kiaknázásának enyhüléséhez, sőt ahogy számos példa mutatja, csak még tovább fokozta azt.

Tanulmányunkban azt vizsgáljuk, hogy a természet kolonizálása és dekolonizációja hogyan ment végbe a közép-európai művészetben és művészettörténetben, de elemzésünk elsősorban Magyarországra koncentrál. Egyrészt bemutatjuk, hogy a budapesti Műcsarnok kiállításainak és kurátori tevékenységének történetében hogyan jelent meg a természet tematikája az ötvenes évektől napjainkig, másrészt azzal is foglalkozunk, hogy az egykori és a mai kortárs művészek miként reagáltak a természet kolonizálásának különféle formáira és ideológi-

áira. A természet dekolonizálásának kortárs művészeti praxisát az újabb ökológiai és filozófiai irodalommal összhangban a geo-ontológiai hatalom (geontopower) és az itteniség (hereish) fogalmai felől értelmezzük, amelyek úgy kapcsolják össze a globális és a lokális perspektívákat, hogy az releváns lehet a közép-európai művészet kapcsán is. Ennek kapcsán azt a problémát is érintjük, hogy a szocialista időszakban a Közép-Európában élők hogyan viszonyultak a természethez, és ez a viszony milyen mértékben tekinthető – André Gorz kifejezésével élve – az industriális modernitás részének. Míg közben rámutatunk a természet kolonizálásának jelenségeire a különféle művészettörténeti korszakokban, azt is elemezzük, hogy a műalkotások milyen mértékben tekinthetők a természetről és a környezetről alkotott társadalmi és politikai elképzelések lenyomatainak. Olyan sajátos jelenségeket értelmezünk, amelyek mentén a társadalmi és az ökológia ágendák összefonódtak, és arra a kérdésre is megkísérlünk válaszolni, hogy a művészettörténeti jelenségek és események hogyan is kapcsolhatók össze a dekolonizáció szélesebb értelemben vett társadalmi és politikai valóságával.

*Maja és Reuben Fowkes  
művészettörténészek, kurátorok  
Translocal Institute of Contemporary Art  
[www.translocal.org](http://www.translocal.org)*

### TÁRGYSZAVAK

ökológia, geo-ontológiai hatalom, itteniség, kolonizáció, dekolonizáció, szocialista realizmus, szocialista művészetpolitika, gulyáskommunizmus, Műcsarnok, antiglobalizáció, Elizabeth Povellini, André Gorz, T. J. Demos

### KEYWORDS

ecology, geontopower, hereishness, colonisation, de-colonisation, socialist realism, Socialist cultural policy, goulash communism, Kunsthalle, anti-globalization, Elizabeth Povinelli, André Gorz, T. J. Demos

## Túl a kétpólusú geopolitikai valóságon

### *A közép-európai neoavantgárd identitás konstrukciói*

Az 1960-as években a hidegháború és a popkultúra, a politika és a giccs spektakuluma új energiákat töltött egy ősi ideába, a Kelet és a Nyugat domíniumai között sikeresen erőre kapó Közép-Európa geopolitikai fikciójába. Amíg Vajda Lajos 1936-ban a közép-európai kulturális identitás sajátosságát még a nyugati (francia) és a keleti (orosz) kultúra potenciális szintézisében látta, addig a hatvanas évek olyan neoavantgárd művészei, mint Erdély Miklós és Szentjóby Tamás már a kelet-európai és a nyugat-európai kultúrát is egyfajta távolságtartó ironiával szemlélték. Esetükben persze az intellektuális helyzetet az is tovább bonyolította, hogy Vajda Keletje széthasadt az egykori szovjet avantgárdra és a sztálinista szovjetizáció tapasztalatára, a francia Nyugat pedig lassan eltűnni látszott az amerikai kulturális imperializmus sikeres offenzívájának köszönhetően, ami nemcsak a fogyasztói kultúra általános képét formálta át egyre inkább, de még az avantgárdot is ellopta Párizstól.<sup>1</sup> Mindez Erdély és Szentjóby esetében is oda vezetett, hogy a hidegháború során átértelmezett nyugati és keleti orientáció helyett más irányokban keresték azt az ideológiát és ismeretelméletet, amelyre építve ki-telelezhetőnek, illetve megújíthatónak gondolták az avantgárd művészet forradalmi programját. Ezek a neoavantgárd programok azonban később, a keleti blokk összeomlása során szervesen simultak be abba a nyugati Kelet-Európa-képbe, amely Magyarországot és Kelet-Közép-Európát is elmaradott, egzo-

tikus peremterületként kezelte. Ez a peremhelyzet logikusan vezetett el ahhoz is, hogy a posztoszocialista országok művészettörténészei posztkolonialista elméletekkel kíséreljék meg leírni a szovjetizáció, illetve a szovjetizáció utáni rekapitalizáció kulturális praxisát. A szovjetesítés által kolonizált Kelet-Európa ideájának legújabb verziója pedig már kifejezetten arra a problémára koncentrált, hogy miként is lehetne szabadulni attól az imázstól, amelyet az angolszász Nyugat alakított ki magának a gazdaságilag elmaradott, politikailag éretlen, kulturálisan egzotikus, öszszességében még mindig meglehetősen civilizálatlan Kelet-Európáról.<sup>2</sup> Ehhez azonban egy egészen merész geopolitikai ugrás is szükségeltetik, amely Kelet-Európát egy platformra hozza a globális Délel, amelynek egyik sajátos teóriáját olyan dél-amerikai kutatók dolgozták ki, mint Aníbal Quijano és Walter Mignolo.<sup>3</sup> Mignolo dekolonizációelméletének kelet-európai verziója a kulturális „lecsatlakozás” és az „ismeretelméleti engedetlenség” fogalmainak applikációjával egészen konkrétan azzal kecsegtet, hogy akár az angolszász Nyugattal és a szovjet Kelettel szemben is meg lehet határozni egy immáron valóban és nem csak nyelvi értelemben sajátos, kelet-közép-európai kulturális identitást is.

A posztkolonialista érzékenységgű posztoszocialista elméletek nagyjából húsz éve próbálják feldolgozni annak tapasztalatát, hogy a kelet-közép-európai országok a hidegháború idején a nyugati (amerikai) és a

1 Serge GUILBAUT: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago, Chicago University Press, 1983.

2 Madina TLOSTANOVA: *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*. New York, Palgrave Macmillan, 2017.

3 Vö. Walter MIGNOLO: Epistemic Disobedience and the Decolonial Option. A Manifesto. *Transmodernity*, (2011) <https://escholarship.org/uc/item/6zj3w283> és Aníbal QUIJANO: Coloniality of Power, Eurocentrism, Latin-America. *Nepantla* 2000. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/295861/mod\\_resource/content/1/Quijano%20%282000%29%20-Coloniality%20of%20power.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/295861/mod_resource/content/1/Quijano%20%282000%29%20-Coloniality%20of%20power.pdf) (Letöltve: 2018. 01. 31.)

keleti (szovjet) kulturális kolonializmus ütköző zónájában helyezkedtek el.<sup>4</sup> Ettől az alapvetően még mindig nyugati diszkurzustól elhatárolódva Ovidiu Țichindeleanu és Madina Tlostanova már Mignolo dekolonizációelméletének fényében vizsgálja meg Románia, illetve az exszovjet országok kapcsán a nyugati és a keleti kolonizáció gazdasági és kulturális mélységét.<sup>5</sup> Érdekes módon mindketten megemlítik Ciprian Mureșan zseniálisan egyszerű Yves Klein-parafrázisát az *Ugrás a semmibe – Három másodperc múlva* (2004) című művet, ahol a művész már nem repül, hanem a földön hever, ha nem is holtan, de ájultan és összetörten. Tlostanova értelmezésében a semmi, az űr a posztkommunista geopolitikai tér allegóriája, Mureșan munkája pedig a saját helyét és saját terét kereső kelet-európai identitás tragikomikus kudarcának emblémája lesz. Az egykori keleti, ma posztszocialista művész ugyanis nem tudja megismételni a nyugati csodát, mindent megtesz, bátor, sőt esztelen, de mégis csak másol, csak átvesz, csak a felszínt kapargatja, csak a képet látja – hiányzik belőle a mágia, az igazi spiritusz. A kudarc azonban csak Nyugatról nézve kudarc, Keletről, illetve Kelet-Közép-Európa köztés, kulturálisan hibrid, liminális<sup>6</sup> vidékeiről szemlélve inkább kritika, egy többszörsen is reflektív és önreflexív kritika. Ha ugyanis Mureșan szerepet játszik, Yves Klein szerepébe helyezkedik, akkor éppen a nyugat pusztá másolásának hiábavalóságára figyelmeztet, sőt akár még arra is, hogy ami egykoron tragédia volt, az az ismétlés során törvényszerűen válik komédiává, ahogy erre már Marx is rámutatott. Ha viszont Mureșan nem játssza el Kleint, hanem értelmezi az egykori művet (*Ugrás a semmibe*, 1960), akkor éppen a mágia, a spiritusz, a szabadság illuzórikus voltára mutat rá. Vagyis arra, hogy a Nyugat csodája csak Keletről tűnt csodának, és ha valódi csoda lett volna, nem pedig ügyes montázs, akkor a művész igencsak megszenvedte volna a szabadságot.

Yves Klein persze már önmagában mint kiindulópont sem érdektelen, hiszen Mureșannál a nyugati sztárművészt személyesíti meg, miközben a hatvanas évek elején ő talán nem annyira nyugatinak, mint inkább a Kelet (a Távol-Kelet) iránt vonzódó európainak

tekintette magát, aki nem kis mértékben az amerikai kulturális imperializmussal szemben fordult a buddhizmus felé. Ez már önmagában is egyfajta dekolonialista attitűdöt involvál, amit a francia politikai helyzet csak még tovább komplikál, hiszen Franciaország Afrikában kolonizáló hatalomként vívta katonai, politikai és kulturális harcát Algériával, ami nem kis hatást gyakorolt a posztkolonialista kritika egyik előfutárára, Frantz Fanonra is.<sup>7</sup> Klein ráadásul a nyugati művészetet és a kapitalista kultúrát *en bloc* is kritika alá vonta, amikor a Nouveau Réalisme egyik vezéralakjaként ismét a spirituálist és a transzcendenst akarta visszahozni a művészetbe, amelyben jelentős szerepet játszott a nirvána fogalmának átértelmezése is. A Nouveau Réalisme ráadásul már a hatvanas évek elején eljutott a keleti blokk egy részébe, sőt Pierre Restany több posztonyi művésszel személyes kapcsolatot is kialakított, de a francia új realizmus recepciója még a magyar neoavantgárd kapcsán is kitapintható. Konkoly Gyula például egyik munkáján, az 1967-es *Szent József a gyermek Jézussal* című asszamlázs jellegű festményén az absztrakt expresszionizmus és a pop-art stílári elemei mellett Yves Klein kékjét is felidézte. Szentjóby és Erdély korabeli művészetében pedig a poétikai forradalom és az új transzcendencia kérdései bukkantak fel anélkül, hogy konkrétan kapcsolódtak volna a Nouveau Réalisme esztétikájához. Ha viszont Erdély montázs-elméletét és Klein nirvánaértelmezését egymás mellé tesszük, akkor nemcsak arra gondolhatunk, hogy az űr és az üresség fogalma éppoly fontos volt a buddhista alapokra építő Klein, mint a taoista és haszid tanokra alapozó Erdély számára, hanem arra is, hogy mindketten az anyagi javak és a materializmus, avagy a kapitalizmus és a kommunizmus kultuszával szemben is állást foglaltak. Erdély, Szentjóby és Konkoly esetében az antikommunizmus nem is különösebben meglepő, az antikapitalizmus szelleme viszont annál inkább elgondolkodtató, hiszen mindmáig erősen tartja magát az az idea, hogy a kelet-közép-európai neoavantgárd művészek a hivatalos, szovjet típusú szocialista realizmussal szemben egyértelműen a szabad nyugat esztétikájához vonzódtak.

4 Lásd ehhez kiindulópontként: *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*. Ed. by Bojana PEJČ. Stockholm, Moderna Museet, 1999. Legújabbban pedig: *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe, 1945–1989*. Ed. by Jerome BAZIN–Pascal DUBOURG GLATIGNY–Piotr PIOTROWSKI. Budapest, CEU Press, 2016.

5 Lásd TLOSTANOVA 2017; Ovidiu ȚICHINDELEANU: Decolonial AistheSis in Eastern Europe: Potential Paths of Liberation. *Social Text*, 2013. [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aesthetics-in-eastern-europe-potential-paths-of-liberation/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-in-eastern-europe-potential-paths-of-liberation/) (Letöltve: 2018. 01. 31.)

6 A hibrid és a liminális kifejezéseket abban az értelemben használom, ahogy a posztkolonialista diszkurzus. Vö. Homi BHABHA: *The Location of Culture*. New York, Routledge, 1994; Néstor García CANCLINI: *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.

7 Frantz FANON: *Peut noir, masques blanc*. Paris, Seuil, 1952.

A helyzet azonban ennél sokkal, de sokkal bonyolultabb, hiszen nemcsak a kelet-közép-európai politikusok igyekeztek egyensúlyozni a keleti és a nyugati szuperhatalmak elvárásai között, de ennek igénye és létjogosultsága a művészek körében is felmerült az EXAT 51 csoport Jugoszláviájában éppúgy, mint Stano Filko és Alex Mlynářík Csehszlovákiájában. Mindez azonban nemcsak a globalizáció és az internacionalizmus modernista iniciatíváinak összeegyeztetését jelentette, hanem esetenként még a lokális identitás problémája is felmerült a Kelet és a Nyugat energiáinak közép-európai ütköző zónájában. A hidegháború sztereotípiái így nagymértékben hozzájárulhattak ahhoz is, hogy Magyarországon továbbra is életképes maradt egy jellegzetesen magyar, közép-európai (Duna menti) kultúra gondolata, amely a képzőművészetben leginkább az Európai Iskola kapcsán került a felszínre.<sup>8</sup> Ez a magyar közép-európai út Erdély Miklós számára sem volt ismeretlen, aki jó kapcsolatokat ápolt az Európai Iskola legendás figuráival, Korniss Dezsővel és Bálint Endrével is, de jól ismerte Hamvas Béla, Tábor Béla és Szabó Lajos körét is.<sup>9</sup> E két kör mentén, jórészt a Rottenbiller utca és a Haris köz legendás lakásaiban nemcsak egy kozmopolita, európai kultúra élt tovább a kommunizmus idején is, hanem egy egyszerre – György Péter kifejezésével – „antikapitalista és antikommunista avantgárd” etosza is.<sup>10</sup>

A keleti és nyugati kultúra, az Oriens és az Occidens magyar szintézise nyilvánvalóan ősi toposz, a modernizmus és a modernitás kritikája azonban a Szabó Lajos által inspirált Vajda Lajossal új színt vitt a magyar út toposzába – mondhatni, a hibriditás irányába terelte, amelynek ideális vizuális kifejezőeszköze a montázs lett. A montázs ugyanis nemcsak Eisenstein és Picasso munkásságát tudta könnyedén egy lapra szerkeszteni, de felvillantotta egy új, minden korábbinál életkévesebb, kevert, hibrid, és épp ezért univerzális közép-európai

kultúra képét is. Ez az imágó Vajdát és Bálint Endrét éppúgy motiválta, mint a magyar avantgárdot a montázs története mentén megkonstruáló Körner Évát<sup>11</sup> és persze Erdélyt is, aki a *Jó és rossz pásztorokból* ítélve éppen ezen a mezsgyén kereste egy olyan magyar művészet útját, amelynek főhősei (Vajda és Bálint) hozzá hasonló, asszimilált, kozmopolita, közép-európai zsidók.<sup>12</sup> A kollázs és a montázs lett Erdély kiindulópontja már első művészetelméleti szövegében, az 1966-os *Montázs-éhségben*<sup>13</sup> is, amelyben röviden és némiképp lekicsinyítően reflektált a nyugati művészet legfrissebb fejleményeire is: „És legújabbban a lenézett és diadalmas pop-art kétségbeesett és néha könnyelmű erőfeszítéseket tesz, hogy megteremtse a statikus tárgymontázst, összeszerelt tárgyak béna kifejezőerejét veszi igénybe. Mintha szintén a mozi helyett tevékenykedne, olyan leleményességgel, ami a filmekből jócskán hiányzik. Nem riad vissza fotók, riportfotók egymás mellé kasírozásától sem, olyannyira, hogy Rauschenberg néhány képe úgy tűnik elő, mint egy híradófilm emléke.”<sup>14</sup> Erdély azonban azzal zárja szövegét, hogy ő ennél többre vágyik, egy másfajta montázst akar, ami levetkőzi elődeinek fáradt, allegorikus jellegét, ami egyúttal azt is jelenti, hogy ekkor a magyar avantgárd ellenkultúra egyik élharcosa a nyugati művészet legújabb fenegyerekét, a pop-artot még csak a dada nem is különösebben leleményes remake-jének tartja.

Ehhez képest az 1968-as *Pop tanulmány* már kifejezetten egy új episztemológia (agnoszticizmus) és egy új praxis (akcionizmus) felé mutat, és kiválóan érti a pop alantasságának és forradalmi potenciáljának összetettségét.<sup>15</sup> A pop-art ugyanis valójában nagyon is ravasz, többszörösen reflexív. Ahogy Erdély fogalmaz, „módszere: a triplán fordított cselekvés”, vagyis „az elidegenedett elidegenedési harc közben az elidegenedés lelkes prókátora”.<sup>16</sup> Mintha egy újbaloldali Bál Sém Tov beszélne, egy neomarxista iskolázottságú csodarabbi,

8 1946. június 27-én a Dunavölgyi Avantgarde művészcsoporthoz tartozó tagok listáját a következők írták alá: Tamkó Sirató Károly, Kállai Ernő, Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Tamás, Fekete Nagy Béla, Makarius Sameer. Vö. György Péter–PATAKI Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja*. Budapest, Corvina, 1990. 28.

9 TÁBOR Ádám: A csütörtöki beszélgetésekről. *Kétezer*, 2003. <http://ketezer.hu/2003/11/a-csutortoki-beszelgetesekrol/> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

10 KRUSOVSKY Dénés–URFI Péter: Egy szűk terem. Interjú György Péterrel. *Puskin Utca*, 2008. 4. sz. 25–28. <http://puskinutca.files.wordpress.com/2009/10/puskin-utca-04-vegleges.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.) A magyar avantgárd és a neoavantgárd látszólag ezoterikus, valójában sokkal inkább ideológiai kritikai kontinuitásának problémáját először György Péter tematizálta: *Az elsüllyedt sziget*. Budapest, Képzőművészeti, 1992.

11 KÖRNER Éva: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja. *Expozíció*, 1976. <http://www.c3.hu/collection/koncept/images/korner.html> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

12 ERDÉLY Miklós: Jó és rossz pásztorok. *Művészet*, 1977. 6. sz. 26–27. Bálint Endre „montázs-elméletéhez” lásd PERENYEI Monika: Jó pásztor. Bálint Endre kései fotómontázsaihoz. 2014. [http://fotomuzeum.hu/media/tanulmanyok/1399636606\\_Balint100\\_PerenyeiM\\_MFM.pdf](http://fotomuzeum.hu/media/tanulmanyok/1399636606_Balint100_PerenyeiM_MFM.pdf) (Letöltve: 2018. 01. 31.)

13 ERDÉLY Miklós: Montázs-éhség. In: *A filmről*. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Balassi, 1995. 95–104.

14 Uo. 99.

15 ERDÉLY Miklós: Pop-tanulmány. In: *Művészeti íráskor*. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, Képzőművészeti, 1991. 23–36.

16 Uo. 24.



1. **Lakner László:** *Rembrandt-tanulmányok*, 1966  
Olaj, vászon, 110×95 cm  
Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest  
(Fotó: Rosta József)

Ernst Bloch cinikus magyar verziója. „Mióta a tömegekről kiderült, hogy a fokozódó gépesítés következtében nem annyira, mint termelők, hanem mint fogyasztók hasznát hajtóbbak, azóta fogyasztaniuk kell. A túltápláltság azelőtt oly kiváltságos vétke demokratizálódott, nem hatalmi előjog többé, hanem állampolgári kötelesség. [...] A pop-art a tömegeket saját, kívülről betáplált igényeivel kívánja szembefordítani. Az önkizsákmányolás új, rafinált formáira hívja fel a figyelmet. [...] Módszere a túletetés, tehát megfesti a »nagy amerikai meztelen«-t.”<sup>17</sup> Erdély konklúziója mindazonáltal még sem egyértelműen pozitív, sőt a pop-artban minden újszerűsége és frissessége ellenére lényegében a múltat látja: a „pop nem utód – ős”. A pop-artban ugyanis a művészet továbbra is a régi rossz társaságban leledzik, a szépség és a szabadság társaságában. A szépség továbbra is szabad akar lenni, a szabadság meg szép, kiút pedig nincs. Erre utal az is, hogy Erdély egy bekezdéssel korábban megjegyzi: a pop-art úgy örököse a dadának, hogy a „dada csak vakaródzott, a pop elkapta a bolhát”. A korszak egyik legismertebb neomarkista esztétájának, Peter Bürgernek a szavaival: amíg a dada csak fel akarta számolni az élet és a művészet határait, addig a pop meg is tette ezt.<sup>18</sup> De célját mégsem érte el, mert nem az élet vált művészetté, hanem a művészet lett a hétköznapi élet, a fogyasztói társadalom része. Erdély viszont azt szeretné, ha a művészet végre kikeveredne az esztétika és az etika mocsarából, és valami mássá válna, ami „mindenre vonatkozik”. Ez a bizonyos más lesz majd a montázsra épülő paradox ismeretelmélet, amely a semmit (a jelentés kioltását) állítja középpontjába és értelmezésem szerint magával hozza a hibriditásra épülő ontológiát, amely a bölcsélet végző formájaként éppen az identitást szünteti meg.

A fennkölt és szubverzív ismeretelméleti program azonban csak egy volt Erdély projektjei között, aki 1967-től kezdve belsőépítésként dolgozott, és éppen a magyar avantgárd hagyomány és a pop-art szintéziséből hozott létre egy egészen pragmatikus középület burkolási technológiát, amely egyszerre felelt meg a mozaikot preferáló szovjet kultúrának és a popkultúra egyre divatosabb

(lásd: új gazdasági mechanizmus) nyugati szempontjainak.<sup>19</sup> Erdély fotómozaikjainak hazai népszerűsége a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején azt jelzi, hogy pop-art ereje nemcsak a képzőművészeket kápráztatta el Lakner Lászlótól Tót Endréig, de a szocialista fogyasztói kultúrába is szervesen be tudott épülni, amit kiválóan mutat Kemény György grafikus karrierje is. Ennek ellenére a pop-art közép- és kelet-európai recepcióját még mindig a hidegháborús feszültség generálása jellemzi, ami a valódi (kapitalista) és az álságos (szocialista) fogyasztói kultúra különbségére alapoz. A nyugati és a keleti értelmezés így konszenzusra jut abban a tekintetben, hogy lényegében nem volt kelet-európai pop-art, David Crawley csak pop effektokról beszél, Piotrowski pedig a stílári hibriditást, illetve a pop ideológiájával szembeni modernista ellenérzést hangsúlyozza a korszak festészete kapcsán.<sup>20</sup> Crawley és Piotrowski nyomdokain Fehér Dávid sem hatásról, hanem egyfajta kulturális transferről beszél, egyfajta fordításról, amelynek kapcsán szerintem egy dekolonialista attitűd lehetősége is felvethető.<sup>21</sup> Fehér Lakner 1966-os *Rembrandt tanulmányok* (1. kép) című műve kapcsán rajzolja ki a sajátos, mondjuk úgy, *trompe l'œil*, magyar pop-art festészet képét, amely nem annyira pop-art, mint inkább annak a leképezése, pontosabban a pop-art képének és képiségének beillesztése egy olyan festői struktúrába, amelyet a szürrealizmus és a montázs szellemisége inspirált.<sup>22</sup> A képen látható felirat, a „HOL A FÉNY” viszont Fehér értelmezésében csupán a Kádár-kor kritikája lesz, amelyből hiányzott a fény, az értelem, a felvilágosult szellem. De vajon nem képzelhető-e el, hogy a „HOL A FÉNY” egyúttal az amerikai pop-art és a Rembrandt kisajátító Larry Rivers kritikája is egyben? Egy olyan kritika, amely éppen a rembrandti festőiséget kéri számon a pop-arton, amikor az amerikai pop művészet sablonokra és szitára épülő technológiája helyett ecsettel és olajfestékkel reprodukálja és sokszorosítja Rembrandt fiatal- és öregkori önarcképeit, ami Fehér szerint kifejezetten a magyar „kvázi pop” festészet specifikuma.<sup>23</sup> Némi hiperbolikus túlzással akár még oda is eljuthatunk, hogy Lakner egy köztes, hibrid, a tradíció és az innováció

17 Uo. 28–29.

18 Peter BÜRGER: *Az avantgárd elmélete*. Szeged, Universitas, 2010.

19 BOROS GÉZA: Leletmentés. Erdély Miklós fotómozaikjai. *Artmagazin*, 2014. 6. sz. 30–38.

20 David CRAWLEY: Pop Effects in Eastern Europe under Communist Rule. Faktografia, 2014. <https://faktografia.com/2014/01/26/pop-effects-in-eastern-europe-under-communist-rule/> és Piotr PIOTROWSKI: Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects in Eastern Europe in the 1960s? In: *Art in Transfer in the Era of Pop. Curatorial Prac-*

*tices and Transnationalist Strategies*. Ed. by Annika ÖHRNER. Stockholm, Södertörn University, 2017. 21–36.

21 A kulturális fordítás elméleteinek és különféle gyakorlatainak „keleti” praxisához lásd ANDRÁS Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest, Argumentum, 2009.

22 FEHÉR DÁVID: Where is the Light? Transformations of Pop Art in Hungary. In: *International Pop*. Ed. by Darsie ALEXANDER–Bartholomew RYAN. Minneapolis, Walker Art Center, 2015. 131–148.

23 Uo. 146.



2. **Lakner László:** *Saigoni buddhista szerzetesek emlékére*, 1965  
Olaj, vászon, 100×240 cm  
Thúry György Múzeum, Nagykanizsa (Fotó: Füzi István)

értékeit egyaránt valló, közép-európai kulturális térből firtatja azt, hogy hol is a fény a sötét, polgári, fogyasztói kultúrában, ami Rembrandtot pusztán árucikként kezeli.

Ez az antikapitalista nézőpont manapság persze túlságosan is kommunisztának tűnik, miközben, ahogy ezt már korábban is jeleztem, az antikapitalizmus nemcsak a szovjet ideológiának volt része, hanem az Oppo és az Európai Iskola egymással is versengő, alapjában baloldali, de különféle materialista és gnosztikus frakciókra oszló ideológiáinak is alapeleme volt.<sup>24</sup> Sőt, még a szovjet típusú magyar marxizmuson belül is lehetett finoman disztíngváltni, ahogy azt a hatvanas években Németh Lajos és Perneczky Géza kritikái is mutatták. Kettejük közül talán Perneczky fogadta nagyobb lelkesedéssel a pop-artot, habár kezdetben még ő is az európai klaszszikus tradíció és a marxista frazeológia kettős présében fanyalgott a pop felszínessége és korrumpáltsága fölött.<sup>25</sup> *Bálványok és antibálványok* című 1965-ös írása alapvetően egy antikapitalista beállítottságú szöveg,

a fogyasztói kultúra és a kapitalista spektakulum kritikája, amely szóvá teszi a túlfogyasztást, az igénytelen dolgok mértéktelen fogyasztását is, vagyis a felszínes amerikai társadalom sztereotípiáját használja: „A Pop Art kiállítások megtekintését ezért minden konstruktív szándékú művész figyelmébe ajánlanám. Feltalálhadják ott korunk emberének, korunk naiv és fogyasztani kívánó millióinak összes bálványait, vagyis azt a valóságot, amely lehetne tartalmasabb is, de amelyet nem lehet kikerülni egy új stílusú személyiség és egy új stílusú művészet kimunkálása közben.”<sup>26</sup> Perneczky az 1966-os Erdélyhez hasonlóan a pop-artot a dada kései virágzásaként értelmezi, ami párhuzamba állítható Peter Bürger hatvanas évekbeli neoavantgárd elméletével, ami a háború utáni avantgárdban az eredeti avantgárd piacosítását, kiárúsítását látta. Ugyanez a nézőpont előjött a hatvanas évek francia újbaloldali diszkurzusában is, ahol Guy Debord és a szituacionisták a rekuperáció kifejezést használták ebben az értelemben.<sup>27</sup>

24 K. HORVÁTH Zsolt: Szubkultúrák forrásvidékén. Népi kultúra, munkakultúra és baloldali közösség Vajda Lajos életműve körül. *Fordulat*. 2009. <http://fordulat.net/pdf/7/szubkulturak.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

25 PERNECZKY Géza: Bálványok és antibálványok. In: *Tanulmányút a pávakertbe*. Budapest, Magvető, 1969. 162–173.

26 Uo. 171.

27 Lásd Guy Debord *and the Situationist International*. Ed. by Tom McDonough. Cambridge, MIT Press, 2002. xiii.

A nyugati (jelesül frankfurti és párizsi), cizellált, ideológiai kritikai diszkurzusokhoz képest Lakner *Hírek* című 1964-es, elsőnek tekintett, pop-artos festménye még csupán egy Rauschenberg-parafrázisnak (*Retroactive I.*, 1964) tűnik – legalábbis eszmetörténeti értelemben. Az 1965-ös *Saigoni buddhista szerzetesek emlékére* című mű (2. kép) viszont egy erősen antikapitalista jellegű megnyilatkozás, hiszen abból az akcióból indul ki, amikor egy vietnámi buddhista szerzetes a háború és az amerikai kegyetlenkedések (napalm bombázás) ellen tiltakozva felgyújtotta magát Saigon belvárosában, amit természetesen a média is figyelemmel kísért. Az antikapitalista téma – a szerző potenciális újbaloldali szimpátiáin túl – azt is jelentette, hogy Lakner képei jó hivatalos, marxista sajtót is kaptak Budapesten, legalábbis a hatvanas évek végén. 1964-ben azonban esztétikai értelemben mégis inkább egy új, nyugati mételty vert gyökeret hazánkban, ami sokkal rosszabb volt, mint az absztrakt expresszionizmus és a tasizmus, hiszen Kelet-Európában nem annyira az avantgárd és a modernizmus kritikájának tűnt, mint inkább a fogyasztói társadalom propagandájának. Ezt az új mételtyt ráadásul nagyon gyorsan követte egy még újabb, a happening. A *Film – Színház – Muzsika* lapjain Ember Mária értékelése kiválóan jelzi is a Hruscsov 1964-es bukása után felerősödő hidegháborús retorikát. „A mozgalomra jövátéhetetlenül rányomta bélyegét, hogy Amerikában fogant, ahol a nyers brutalitás istenítésének, a humánusabb – tehát »óvilági« – kultúra lebecsülésének, a mindenáron történő szenzációhajhászásnak, a tobzódó túllícitálásnak oly mélyek a gyökerei, s ahol az ifjúság jórésze, távol az európai XX. század keserves tapasztalataitól, fogyasztójává-élvezőjévé válik ennek a megbotránkoztatást megbotránkoztatással tetéző, a rossz ösztönökre alapozó irányzatnak.”<sup>28</sup> Ember ezzel az amerikai mételtyel az európai kultúra általa ellen-happeningnek nevezett jelenségeit állítja szembe, amelyek az abszurditásig fokozzák az erőszak kultuszát. Az általa megidézett humoristáknak, Carl Merznek és Helmut Qualtingernek azonban semmi köze sincs sem a happeninghez, sem pedig a kortárs művészethez. Ennek ellenére a szöveg blődsége inspirálóan hatott Szentjóbgy Tamásra és Altorjay Gáborra, akik dr. Végh László baráti körének tagjaként és egy kiterjedt (Hamvas Bélát, Weöres Sándort,



3. **Erdély Miklós:** *Három kvarkot Marke királynak (Sejtések)*, 1968  
Az akció egy részlete  
Fotó: Az Erdély Miklós Alapítvány és Erdély Miklós örököseinek jóvoltából

Tábor Bélát és másokat is magába foglaló) kapcsolati háló agilis ifjú láncszemeiként tisztában voltak azzal, hogy az avantgárd Amerikában is produkál új jelenségeket.<sup>29</sup>

Az 1966-os első magyar happening mindazonáltal Dalí és Kaprow Ember Mária által leírt happeningjeiből is átvett elemeket, sőt akár még azok egyszerre patetikus és ironikus átértelmezésének is tűnhet.<sup>30</sup> Sőt bizonyos értelemben a gúnyos, paródiába hajló, antikapitalista szellemiségű magyar cikk abszurd realizálásának is, vagyis az amerikai mételty groteszk és provokatív buda-

28 EMBER Mária: *Happening és antihappening. Film – Színház – Muzsika*, 1966. május 13. 18.

29 Dr. Végh és barátai avantgárd műveltségéhez lásd KÜRTI Emese: *Experimentálizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr. Végh László és köre*. PhD-disszertáció. Budapest, ELTE, 2015.

30 Az *Ebéd* (in *memoriam Batu kán*) értelmezéséhez lásd LÁSZLÓ Zsuzsa–ST. TURBA Tamás: *Az Ebéd (in memoriam Batu Kán). Az első magyarországi Happening*. Budapest, Tranzit.hu, 2011. és KÜRTI Emese: *A szabadság anti-esztétikája. Az első magyar happening*. *Exindex*, 2015. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=967> (Letöltve: 2018. 01. 31.)



pesti reprodukciójának, amelyet ráadásul a nagy, barbár, keleti hódító Batu kán emlékének dedikáltak. Kaprow Ember Mária által felidézett happeningjében például kulcsszerepet játszott egy kakas, akit a kakasként viselkedő, szemétdombon forgolódó happener a riválisként megtámadott és a nézők közé dobott. Az *Ebéd*ben pedig egy tyúk bukkant fel, és rengeteg toll, és a kaotikus étkezés (átvitt értelemben: kultúrafogyasztás) hányással és az *Örömóda* hangjaival zárult, amely mintegy az egész happening allegóriájaként a hányadék és az alantas (*abject*) hibriditás esztétikáját állította a művészet parnasszusára.<sup>31</sup> Az étkezés és a hibrid kulturális fogyasztás (a magyar paprikás krumplitól Duchamp biciklikerekén át az óvszerig) ideje alatt viszont a lengyel Penderecki *Hirosimája* szólt, ami újabb adalékot jelent a hidegháború és a sajátos kelet-közép-európai kultúra reflexiójához is, ami nyilván a Hamvast olvasó Szentjóbtyt is foglalkoztatta. A happening értelmezése során Müllner András Erdély visszaemlékezéseire építve arra is kísérletet tett, hogy Szentjóbty és Altorjay akcióját is becsatornázza a magyar avantgárd Vajdától Erdélyig ívelő montázstörténetébe.<sup>32</sup> Szentjóbty azonban biztos abban, hogy Erdély Miklós *Montázs-éhség* szövege nem inspirálta őket, mivel a happening idején még nem is ismerték, mert Erdély csak annak megrendezése után mutatta meg nekik. Sőt, szerinte ők inspirálták Erdélyt, hogy mutasson be akciókat, amit az is alátámaszt, hogy Erdély 1966 táján még leginkább a filmet tekintette az új avantgárd adekvát médiumának. Altorjay 1967-es emigrációja után viszont egyre intenzívebb lett az együttműködése Szentjóbtyval, aki azonban Erdélytől függetlenül teremtette meg a saját akcióköltészetét, amikor 1966 legelején végképp szakított az általa misztikusnak nevezett retorikával, és elkezdett pop verseket írni.

Erdély Miklós első akciója a Szentjóbty által szervezett *Do You See What I See* akcióesten két héttel az *Iparterv* kiállítás megnyitása előtt valósult meg, amelyen már a Lakner- és Konkoly-féle kvázi pop-art is helyet kapott a tasizmus és a hard edge magyar törekvései mellett. Erdély később úgy interpretálta az estet, hogy ő már ekkor, öntudatlanul is „természettudományos koncept”-et csi-

nált, szemben Szentjóbty szürreális akcióival. Szentjóbty amúgy az általa bemutatott *Akció felolvasás* során egy Heisenberg-kötetet szeretett volna hangosan felolvasni, miközben társa egy kötéllel próbálta visszatartani attól, hogy kibetűzhesse a szöveget. Az Erdély által is ismert és kedvelt Heisenberg-kötet vélhetően a válogatott tanulmányai voltak, amely meglepő módon antimaterialista, idealista filozófiai kontextusba helyezte a kvantumfizika paradoxonait.<sup>33</sup> Erdély három akciója közül az egyik szintén a valóság különféle (tudományos, művészi és hétköznapi) konstrukcióinak viszonyát tematizálta. Miközben felolvasta a *Sejtések* című, természettudományos ihletésű szövegét, darts nyilakra emlékeztető papírröppentyűket dobált egy női modell nagy méretű, a pop-artot is felidéző reklámképébe – a nyilak abban a ritmusban lyuggatták át a kommersz szépség és a populáris valóság felszínét, ahogy a *Sejtések* (3. kép) állításai kikezdték a hétköznapi naiv realizmus racionalista és materialista világképét.<sup>34</sup> A nagy méretű női portré vélhetően összefüggött Erdély „polgári” foglalkozásával, a fotómozaikok tervezésével is, melyek során fotómodellek képeit is használta, amint ezt a budapesti Márka presszó vagy a miskolci Bor-is borozó mozaikja is mutatja. Erdély másik természettudományos konceptjében, amely a *Dirac a mozipénztár előtt* címet kapta, a mozi spektákulumának kapitalista kultusza került reflektorfénybe, hiszen az igazság áramlásának iránya – Erdély kihelyezett feliratának értelmében – ellentétes volt a „tömeg” áramlásának irányával. A tömeget megismerésítő Erdély, Szentjóbty és Urbán Miklós Erdély *Dirac a mozipénztár előtt* című versét olvasta fel soronként egyet-egyet lépve a mozijegyre felé. A lépésenként kibomló szöveg a kvantumfizika paradox világképét idézte fel a tudományos és a hétköznapi fogalmak ütköztetésével. A *Három kvarkot Marke királynak* elnevezésű akcióhármas harmadik darabja a *Klipsz*, a tömegkultúra egy harmadik szegmensére, a rádióra reflektált, aminek műsorát Erdély súlyzókkal a fülén hallgatta. Marke király maga is a popkultúra terméke, Richard Wagner *Trisztán és Izolda* című operájának egyik hőse, aki aztán átkerült a popkultúra ironikus avantgárd verziójába, James Joyce *Finnegans Wake*-jébe is. Itt talált rá a kvarkelmélet atyja,

31 Az alantas (*abject*), a formátlan (*informe*) és a hibrid kultusza már a szürrealizmus egy részétől (Georges Bataille, Hans Bellmer, Salvador Dalí) sem volt idegen. Lásd ehhez: Yve-Alain Bois–Rosalind KRAUSS: *Formless*. Cambridge, MIT Press, 1997.

32 MÜLLNER András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. DERÉKY Pál–MÜLLNER András. Budapest, Ráció, 2004. 182–204. és KRUSOVSKY Dénes–SZABÓ Már-

cell–ÚRFI Péter: Közegésztelen töredékek. (Levélinterjú St. Auby Tamással). *Puskin Utca*, 2008. <https://puskinutca.files.wordpress.com/2009/10/puskin-utca-04-vegleges.pdf> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

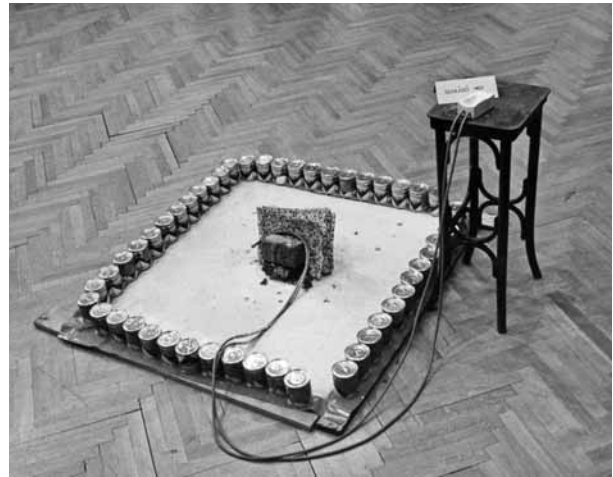
33 WERNER HEISENBERG: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1967.

34 A *Három kvarkot Marke királynak* részletesebb elemzéséhez lásd HORNYIK Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept”. *Magyar Műhely*, 131. 2004. 16–50.

Murray Gell-Mann a quark szóra, amely a sirályok ríkoltozására emlékeztette, de a regényben egy kocsmában hangzott fel, ahol valaki három korsó (angolul *quart*) sört rendelt Mark mesternek, aki nem más, mint Marke király, hiszen a *Trisztán és Izolda* ír-angol története több ponton is visszatér a *Finnegans Wake*-ben. Gell-Mann-nak nemcsak a szó hangzása tetszett meg, de a hármas szám is, hiszen három kvark segítségével bontotta tovább az elemi részecskéket.<sup>35</sup>

Erdély új művészete és új avantgárd, hibrid nyelve azonban nemcsak a paradoxonok irodalmi, bölcséleti és tudományos kultuszára épített, de a nyugati baloldal (Ernst Bloch és Herbert Marcuse) inspirációja is tetten érhető benne, hiszen a művészetnek utópikus, forradalmi energiát tulajdonított.<sup>36</sup> Erdély transzcendens antikapitalizmusa azonban nem vezethető le Marcuse és az újbalsoldali ideológiák divatjából, amely Magyarországot csak a hatvanas évek végén érte el, Erdély viszont már 1965-ben megírta az *Anarchisták Párizsban* című szövegét, amely 1963-as párizsi élményeit dolgozta fel.<sup>37</sup> Későbbi emlékei szerint már ekkor egy olyan akciót tervezett Párizsban, amelynek során névértéken alul árulta volna a francia frankot. 1965-ös szövegében pedig ezt olvashatjuk: „Föllépett már avantgárdizmus minden ellen, de soha a pénz ellen, hanem rendszerint behanyatlott gépiesen ölelő karjaiba; e butaság kipusztulásához kell-e milliós hadsereg, kellenek-e fegyverben álló hatalmak, rakéták meg minden csuda? Nem lenne elegendő, ha 10-20 szegény fiú elhullajtáná a pénzét Párizs utcáin és nyugodtan végignézné, míg mások mohón felkaparnák, nem követnék-e sokan inkább e felszabaduló fiúk példáját, mint a porban kotorászó harácsolóké? Vagy nem kellene-e árusítani magát a pénzt tetszértelen áron, s ezzel leszavaztatni a népeket a pénz kérdésében és megbélyegezni a pénz szűgyenét örök időkre?”<sup>38</sup>

Erdély antikapitalista kritikája nemcsak Bloch és Marcuse utópiáinak párizsi vagy budapesti felfedezését előzte meg, hanem a pop-art európai diadalútját is,



4. Erdély Miklós: *Szelídség medencéje*, 1970

Environment az „R” kiállításon

Fotó: Kovács Ferenc, az Erdély Miklós Alapítvány és Erdély Miklós örököseinek jóvoltából

amit egyrészt Rauschenberg 1964-es Velencei Biennálé nagydíja és budapesti divatja jelzett, másrészt a pop-art heves párizsi kritikája is. Bernard Rancillac és a kritikus Bernard Gassiot-Talabot a Roland Barthes által inspirált 1964-es *Mythologies Quotidiennes* (Hétköznapi mitológiák) kiállításon éppen az apolitikus és spektakuláris, amerikai, imperialista pop-arttal szemben definiálta az új realizmus és az új, narratív és figuratív festészet útját.<sup>39</sup> Erdély ironikus pop objektjei az *R-kiállításon* (1970), illetve az 1968-as *Pop tanulmány* ehhez a fajta újbalsoldali kritikához is illeszkedtek, miközben valójában inkább a spirituális és ismeretelméleti, nem pedig geopolitikai szempontokat kitüntetető Nouveau Réalisme szellemiségével állíthatók párhuzamba. A kommunista és a zsidó identitás konstrukcióinak konfliktusát problematizáló *Fiúingmervítő maceszből* legendás módon

35 Murray GELL-MANN: *The Quark and the Jaguar. Adventures in the Simple and the Complex*. London, St. Martin's, 1995. Erdély és a modern kvantumfizika kapcsolódási pontjaihoz lásd bővebben HORNYIK Sándor: *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világkép recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*. Budapest, Akadémiai, 2008. 103–130; Szőke Annamária: „Títok a jövő jelenléte.” Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. *Nappali Ház*, 9. 1997. 1. sz. 42–65.

36 Herbert MARCUSE: *Az egydimenziós ember*. Budapest, Kossuth, 1990. A *Korunk* folyóiratban már 1968-ban megjelentek részletek a párizsi diálázadás legendás könyvéből: [http://epa.oszk.hu/00400/00458/00379/pdf/Korunk\\_EPA00458\\_1968\\_07\\_1069-1087.pdf](http://epa.oszk.hu/00400/00458/00379/pdf/Korunk_EPA00458_1968_07_1069-1087.pdf) (Letöltve: 2018. 01. 31.) Bloch, Marcuse és Erdély gondolkodásának kapcsolataihoz lásd bővebben

HORNYIK Sándor: Egy megvalósult „poszt-neoavantgárd” utópia. Erdély Miklós művészetpedagógiájáról. *Exindex*, 2007. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=517> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

37 ERDÉLY Miklós: *Levelek Jeruzsálembe*. Hajdú András margójegyzetivel. *Múlt és Jövő*, 19. 2008. 2–3. sz. 119–126. [http://www.multesjovo.hu/en/aitdownloadablefiles/download/aitfile\\_id/238/](http://www.multesjovo.hu/en/aitdownloadablefiles/download/aitfile_id/238/) (Letöltve: 2018. 01. 31.)

38 ERDÉLY Miklós: *Anarchisták Párizsban*. In: *Második kötet*. Szerk. BEKE László–PETERNÁK Miklós. Párizs, Magyar Műhely, 1991. 36.

39 A párizsi Figuration narrative művészcsoporthról bővebben: SARAH WILSON: *Figurations. The Visual World of French Theory*. New Haven, Yale University Press, 2010.



5. **Szentj6by Tamás:** *Új mértékesség* – Ludwig Múzeum, 1965/2012  
Ólom, 3×3×60,5 cm  
Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest  
Fotó: Rosta József / Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum

olyan vezető kommunista entellektüeleket szólított meg, mint Szabolcsi Miklós, aki 1945 előtt Erdélynek zsidó cserkésztestvére volt, majd 1956 után Aczél egyik legfontosabb művészeti tanácsadója lett.<sup>40</sup> A *Tavalyi hó* szintén túlmutat a hétköznapi tárgyak kultikus és ironikus felmutatásán is, hiszen valójában egy akció-koncentráció, mivel Erdély ténylegesen eltett havat a hűtőjébe, majd azt állította ki a teljesen közönséges termosztban. A mű szűzsége pedig a hétköznapi naiv realizmust piszkáló, dadaista-szürrealista szó- és nyelvjáték tradíció szellemiségéhez illeszkedett, mintegy azt a szellemet csempészte be a termosztban a kiállítóterbe. A *Váza virággal* pedig Duchamp tradíciójához híven valódi váza volt valódi virággal, amit Erdély Duchamp-on és az újrealisták spiritualizmusán egyaránt csavarva egyet, egész egyszerűen vázaként és virágként állított ki. A *Szelídség medencéje* (1970)<sup>41</sup> (4. kép) pedig arra reflektált az Aczél György múltját és zsidóságát pontosan ismerő cinizmussal, hogy milyen érdekes is, hogy Kádár nem vette át a szovjet politika erősödő antisemitizmusát, aminek aktualitását a hatnapos háború (1967) adta a hatvanas évek végén: „A szelídség medencéje [...] tulajdonképpen Kádárnak akart egy tisztelgés lenni, de ezt Aczél persze ellenkezőleg érezte,

és elnevezett bűzfejlesztőnek. Tudniillik akkor indult a Szovjetunióban egy antiszemita hullám, s ezt Kádár nagyon leblokkolta a határnál. Ezért neveztem el ezt a »szelídség medencéjének«. Abból állt, hogy szovjet [...] sűrített tejkonzervből, 49 darabbal, körül volt véve egy hely. Ki volt lyukasztva mindegyik, egy műanyag medence volt alattuk, és a tej folyt a közepe felé, ahol macesz volt, élesztő között, nagy élesztőtömbök között.”<sup>42</sup> A tej (a kommunista ideológia) aztán az élesztő hatására bomlani, rohadni kezdett, Erdély pedig a rettenetes bűzt a geopolitikai asszociációkat keltő: „ITT GÁZ LESZ” felirattal kommentálta.

A Warhol amerikai leveskonzervjeit szovjet tejkonzervekre lecserélő, metsző ironia nem volt idegen Szentj6by és Altorjay 1965-re tervezett pop-objekt kiállításától sem, amely ugyan a neoavantgárd egyik kedvelt, illegális kiállítóterében, Petrigalla Pál lakásába lett tervezve, de nem nélkülözötte a paródia szellemét sem, amit az alkotók antimaterialista és avantgárd műveltsége táplált. Szentj6by 1971-ben így emlékezett vissza erre: „én barom, a Pop-ban képtelen voltam észrevenni azt a változást, ami magától értetődő, nyilván azért, mert akkor még teli voltam a spirituális tartalom, a transzcendens iránti vágyakozással és különben sem hittem azt, hogy egy ilyen magas rendű kifejezés után, mint Tobey vagy Pollock, olyasmi jöhet, mint ez a tökkeltűtött Pop Art. Szélhámosoknak, disznóknak tartottam, emlékszem a Richard Hamiltontól majd szétrobbantam, de ’64 őszén már – amikor a Studio Internationalben láttam egy csomó képet tőle –, gyanút fogtam. Igaz, hogy a jelenlétük nem volt nagyon intenzív, talán ezért is láttam benne olcsó visszatérést a Dadához. A ’65-re tervezett Pop-objekt kiállítás inkább blaszfémia lett volna, botrány, geg, legalábbis akkor így gondoltuk.”<sup>43</sup> A végül csak 1969-ben, a második *Iparterv* kiállításon bemutatott *Hűlővíz* azonban valahogy mégsem az amerikai pop-artra, hanem inkább az újrealizmusra és a Fluxusra enged asszociálni, hiszen a patikaüvegbe öntött meleg víz lehűlése egy objektbe zárt hétköznapi akcióként értelmezhető, ami inkább Klein vagy Cage, mintsem Rauschenberg vagy Warhol szellemét idézi meg. Az *Új mértékesség* (5. kép) is inkább misztikus, mint merkantilista alapokra épült, illetve a hétköznapi valóság és a misztika konfrontációjára alapult, hiszen a vízvezetékeket alkotó ólom-

40 PETERNÁK Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán. *Árgus*, 1991. 5. sz. 80. és MÜLLNER András: *Tükör a sötétséghez. Erdély Miklós kollapszus orv. című kötetéről*. Budapest, Magyar Műhely, 2016. 17.

41 Ezúton is köszönöm Szőke Annamáriának és az Erdély Miklós Alapít-

ványnak, hogy a rendelkezésemre bocsátották az Erdély Miklós műveiről készített fotókat.

42 PETERNÁK 1991 (ld. 40. j.) 80.

43 BEKE László: Beszélgetés Szentj6by Tamással. *Jelenlét*, 1989. 1–2. sz. 259.

cső egy méternél jóval kisebb (kb. 60 centis) darabjáról volt szó. A régi, a francia felvilágosodástól az amerikai fordista futószalagig ívelő, racionális valóság helyett Szentjóbgy egy új valóságot proponált, ami azonban meglehetősen nyomasztó lett, hiszen az új mértékegység egy lyukas ólomcső, ami nemcsak a „rohadó”, jóléti civilizációra, de az öldöklésre és a háborúra is utalhat. Az alkotó intenciója ráadásul elsősorban az volt, hogy az *Új mértékegység* meditációs objektummá váljon. Persze az ólomcső és a patikaüveg az újrealisták által újra felfedezett *ready made* fogalmához is kapcsolódott, amelyre Szentjóbgy maga is reflektált és kritikával is illett. A patika és az ólom, illetve a Szentjóbgy által a hatvanas évek végén előszeretettel használt kén alkímiai allúziókat is kelthetett, ami a Hamvas-féle bölcsélet kontextusában a célracionális és materialista (kapitalista és kommunista) tudás és lét kritikáját is jelentette. Az *Új mértékegység* mindazonáltal már kiállításának idején antitotalitárius (szimbolikus gumibot) és geopolitikai (kommunista erőszak) értelmezést is kapott, amitől Szentjóbgy maga 1971-es interjújában elhatárolódott, és inkább a spirituális és költői vonatkozásokat emelte ki.<sup>44</sup>

Ez a fajta nézőpont párhuzamba állítható Pierre Restany és a Nouveau Réalisme szemléletével is, amely a *ready made* antiesztétikáját, illetve esztétikai negativitását pozitív kontextusba helyezte, vagyis a talált tárgyaknak költői és transzcendens jelentéseket tulajdonított.<sup>45</sup> Amíg azonban Restany és Klein kifejezetten antikommunista nézeteket vallott és André Malraux kultuszminiszteri támogatását is élvezte, addig Wolf Vostell vagy Daniel Spoerri kezében a poétikusan átértelmezett amerikai pop-art baloldali ideológiával párosult és a kapitalizmus kritikája lett belőle. Ennek ellenére a Figuration narrative csoport művészei még az újrealistákat sem érezték eléggé politikusnak, hiányolták ugyanis a kapitalizmus igazi arcának, álságos voltának és brutalitásának bemutatását. A némi ironiával a Restany-féle újrealizmus és a pop-art fetisizmusára is reflektáló *Hétköznapi mitológiák* kiállítás művészei ebben a szatirikus antikapitalista szellemben porgették túl a pop-art és az újrealizmus eszköztárát is. Hason-

lóan komplex motivációt sejtethetünk a Szentjóbgy-féle *Paralel-kurzus tanpálya* mögött is, ami egy, a fennálló célracionális és materialista világhoz képest egy párhuzamos kultúrát, egy párhuzamos valóságot kísérelt meg konstruálni, miközben az újbóloldal forradalmi hevíületétől eltérően ott rezgett benne a kelet-közép-európai kiábrándult groteszk is, hiszen nemcsak egy utópia programjaként, de annak paródiájaként is érthető. A tanpálya feladatainak és utasításainak abszurditása ugyanis nemcsak a hétköznapi valóság racionalitását kezdi ki, de egyúttal megkérdőjelezi a Hamvas-féle spiritualizmus realitását, a korrumpálódott valóság megváltoztatásának esélyét is.<sup>46</sup>

A kapitalizmus és a kommunizmus, a realizmus és az utópia, a materializmus és a spiritualizmus, az individualizmus és a kollektívizmus sokszorosan összegabalyodott kelet-közép-európai intellektuális tere termelte ki a *Happsoc* (Stano Filko, Zita Kostrová, Alex Mlynárcik, 1965) és az *Anti-Happening* (Július Koller, 1965) programját is, ahol a szlovák alkotók Mlynárcik révén jól ismerték a Nouveau Réalisme francia programját is.<sup>47</sup> A happy societyként, vagy happy socialismként is olvasható *Happsoc I.* Pozsony egészét (lakosaival együtt) nyilvánította műalkotássá egy hétre, ami éppolyan ironikusan viszonyult a szocialista spektakulum álságos kultúrájához, mint a duchamp-i nominalista antiesztétika új nyugati, kapitalista divatjához. Filko, Kostrová és Mlynárcik ebbe az újjáélesztett duchamp-i tradícióba sorolta be a happening gesztusát is, és annak volumenét ad abszurdum egy egész városra kitégítette. Koller szintén a duchamp-i hagyomány felől találta nem különösebben innovatív és túlon túl színpadias művészetnek az amerikai happeninget, amely szerinte megrendezett kultusz csupán.<sup>48</sup> Az *Anti-Happening* a részéről annak manifesztuma volt, hogy ő aktívan nem kíván részt venni az új avantgárd üres exhibicionizmusában. Az exhibicionizmus Koller olvasatában nemcsak magamutogatásként, de kiállításosdiként (azaz a kiállítás mint műforma abszolutizálásaként) is értendő. Ebben a szellemben bontakozott ki Koller *UFO* programja is 1970-től, amelyet a művészet minden aktuális (szovjet és amerikai) for-

44 A „nyugati” értelmezés még mindig előnyben részesíti a geopolitikai olvasatot, lásd Klara KEMP-WELCH: *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence Under Post-Totalitarian Rule, 1956–1989*. London, I. B. Tauris, 2014. 122.

45 Legújabbban lásd erről Jill CARRICK: *Nouveau Réalisme, 1960s France, and Neo-avant-garde. Topographies of Chances and Return*. Farnham, Ashgate, 2017. Altorjay és Szentjóbgy Jürgen BECKER és Wolf VOSTELL könyvén keresztül ismerhette Restany nézeteit, akinek *Die Beseelung des Objektes* című 1963-as szövege szerepelt a kötetükben: *Happenings*.

*Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Leipzig, Rowohlt Verlag, 1965.

46 HAMVAS Béla: Öt meg nem tartott előadás a művészetéről. In: *Művészeti íráskor I.* Budapest, Medio, 2014. 80–81.

47 A „nyugati” értelmezés ennek a köztes, liminális, karneváli, ideológiai kavalkádnak is alapvetően geopolitikai olvasatot ad: Claire BISHOP: *Artificial Hells: Participatory Art, and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 141–143.

48 KEMP-WELCH 2014 (ld. 44. j.) 64.



6. **Konkoly Gyula:** *Ugarragu*, 1965  
Olaj, vászon, 150×170 cm  
Tragor Ignác Múzeum, Vác (Fotó: Kis Dávid)

májára kiterjedő irónia jellemzett, ami a tudománytól a sportig, az univerzális-kulturális futurologiai operációktól az univerzális fiziko-kulturális operációkig, azaz a pingpongig ívelt. A fennálló, fiktív és valódi valóságtól Kollerhez hasonlóan Filko is az Úr irányába kívánt terjeszkedni, az 1967-es *Happsoc IV*-ben (Úrutazás alcímmel) kifejezetten a kozmoszba invitálta olvasóit, mentális vagy fizikai valójukban, később pedig a művészet és a kozmológia szintézisét kereste, amellyel új, spirituális dimenziókba juthat el. A kiindulópont az úrhajózás tapasztalata és szimbólumrendszere volt, amit Filko 1968 után, a csehszlovák normalizáció időszakában spirituális jelentésekkel gazdagított, amihez hozzájárult 1970-es japán utazása is, amikor megismerkedett a buddhizmus nézőpontjával. A zen transzcendenciája vezette el a modern természettudomány négy dimenzióján túl

lépve az ötödik dimenzióhoz, amelyet a fehér szín és annak ontológiája szimbolizált.

Az új dimenziói, illetve azok amerikai és szovjet kolonizációja Szentjóbtyt is foglalkoztatta, amit az általa kezdeményezett *Holdra szállás* akciók is mutatnak, amelyek az amerikai holdutazás – a szovjet és a magyar televízió is közvetítette – időpontjában, 1969. július 20-án valósultak meg. Szentjóbty tulajdonképpen a saját szobáját használta *camera obscura*-ként, és felvett készített a holdra szállás pillanatában a külvilágról, mintegy dokumentálva annak megváltozását, illetve azt, hogy e változás mennyire nem rögzíthető objektíve, fotografikus eszközökkel az ő perspektívájából, az ő szobájából.<sup>49</sup> Erdély ugyanebben az időben, Szentjóbtyval párhuzamosan egy köménymaggal megtöltött kávéfőzőt ácsolt el a saját kertjében. A metafora egy-

49 Vö. St. Auby Tamás előadása a C3-ban, 1997. <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=826&lang=HU> (Letöltve: 2018. 01. 31.)  
Lásd továbbá Kürti Emese: „A szocialista realizmus gyöngyszemei.”

Posztfluxus jelenségek Magyarországon. *Exindex*, 2016. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=992> (Letöltve: 2018. 01. 31.)

szerre misztikus és magyar, hiszen egy okkult metaforát igyekszik lepárolni a Hold valódi megismerésének és birtokbavételének pillanatában: Mécs László premonitri szerzetes és költő hasonlítja egyik versében (*Isten szemüvegén keresztül*) a Napot almához, a Földet köménymaghoz, a Holdat pedig egy porszemhez. Erdély tehát Szentjóbhyhoz hasonlóan a hétköznapokat konfrontálta a transzcendenssel, de amíg Szentjóbhy Hamvas, illetve Tábor Béla és Szabó Lajos (*Vádirat a szellem ellen*) nyomdokain fenntartásokkal viszonyult a modern természettudományhoz annak materializmusa miatt, addig Erdély felfedezett egyfajta paradox spiritualitást és transzcendenciát Heisenberg és Schrödinger kvantumfizikájában, amely elemi részecskéként és energiahullámként egyaránt értelmezte a valóságot, és a kettő ellentmondását a komplementaritás elvében oldotta fel. Elgondolkodtató viszont, hogy maga Erdély a saját avantgardizmusát Szentjóbhyhoz hasonlóan szintén Hamvas Bélától eredeztette, aki nagyon nagy hatással volt a fiatalságára, de gondolkodását azért el is határolta az ötvenes évek legendás, Tiszapalkonyára száműzött filozófusától, amennyiben őt már nem az ősi tanok érdekelték, hanem a legújabb, tudományos világképek, amelyek a régi gnosztikusoktól és misztikusoktól eltérően jóval szkeptikusabbak a világ megismerhetőségének és leírhatóságának tekintetében.<sup>50</sup> Erdély mindazonáltal az ősi tanokkal sem szakított, gyakorlatilag minden érdekelte, ami túlmutatott a naiv realizmuson és a hétköznapok célracionális logikáján a zsidó miszticizmustól a kvantumkromodinamikáig ívelően, de Vajda Lajostól és Szabó Lajostól eltérően már nem kereste a gnosztikus szintézist, inkább az ellentmondások érdekelték – a konfliktust, a feszültséget, a tagadást értékelte a montázsban is. A hétköznapokon és a látszaton túli alternatív, párhuzamos valóságok keresése azonban őt és Szentjóbhyt is odakapcsolta az ötvenes években legendássá váló közép-európai, antisztálinista magyar baloldalhoz, amelynek éppúgy része volt Szabó és Tábor dialógusfilozófiája, mint a Törzs sokszínű hagyománya Justus Pállal, Lux Lászlóval, Bálint Endrével és Mérei Ferencsel.<sup>51</sup>

Ez a sokszínű, egyszerre antikapitalista és antikomunista, pontosabban antisztálinista hagyomány nem volt ismeretlen a fiatal generáció számára sem, de amíg Szentjóbhy ennek fényében értékelte először a pop-artot



7. Konkoly Gyula: *Ne menjetek oda (Oh, Africa)*, 1966  
Olaj, farost, vegyes technika, 125×109 cm  
Nudelman Gyűjtemény  
Fotó: Kieselbach Galéria, Budapest

is, addig Lakner és Konkoly elsősorban a frissességet és a nyugati divatot érzekelte benne, ami üdítően hatott a festészeti realizmus kalodájában. Konkoly első popos képe az *Ugarragu* (1965) (6. kép) ennek a szellemi és kulturális inputnak a jegyében született meg. A cím azonban elgondolkodtató, akár még a paprikás krump-li (*Ebéd – In memoriam Batu kán*) mélyebb realizmusát is felidézheti, és a pop mentalitásának magyar fordítására, sőt fordíthatóságára utal, amikor a magyar pop-art képet ugarragunak titulálja. A fordítás, a fordíthatóság, a transláció, a transzfer groteszk kommentárjaként is értékelhető, hogy az ugar egyszerűen a Sugar feliratból rövidül le, majd tükröződik frappáns magyar szójátékká. A festményen azonban a Kelet és a Nyugat konfrontációja nem érzékelhető, a Kelet, vagyis Kelet-Közép-Európa leginkább hiányként jelenik meg, amelyet a hor-

<sup>50</sup> PETERNÁK 1991 (ld. 40. j.) 87–88.

<sup>51</sup> K. HORVÁTH Zsolt: Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához. In: *Mérei Élet-Mű*. 2006. <http://www.academia.edu/4065386/>

Szexu%C3%A1l-l%C3%A9lektani\_szubkult%C3%B4ra\_Budapest-  
ten.\_Szempontok\_a\_T%C3%B6rzs\_keletkez%C3%A9s%C3%A9-  
hez\_%C3%A9s\_politikai\_szocializ%C3%A1ci%C3%B3j%C3%A1hoz  
(Letöltve: 2018. 01. 31.)

*ror vacui* szellemében töltöttek ki a Nyugat különféle ikonjai: Marilyn Monroe, az amerikai zászoló csillagai, Liz Taylor, a walesi herceg és Louis Malle francia filmrendező békésen megférnek egymás mellett. Konkoly emlékei szerint a magyar cím, a magyar referencia egyfajta kényszerű adaptáció volt számára, mert Budapesten lennie kellett a festészetben valami magyarnak is,<sup>52</sup> különben az amerikai, kapitalista imperializmus vádját még az új magyar művészet keresésének programjával sem lehetett tompítani. Az *Ugarragu* azonban – még ha tudattalanul is – egyúttal erre a keleti kotyvasztásra, erre a magyar pusztapörköltre is ironikusan reflektált, amely irónia köztessége, liminalitása párhuzamba állítható Erdély és az Európai Iskola szellemiségével is, akik az európai és a transzcendens művészet programjának meghirdetése ellenére is leginkább egy közép-európai avantgárdot szerettek volna létrehozni.

A Hincz Gyulánál tanuló, és a Bernáth-tanítványokat (Csernus, Lakner, Szabó) is némi malíciával szemlélő Konkolynak azonban komoly fenntartásai voltak a magyar művészet programjával szemben, ő inkább Birkás Ákossal együtt a Szabó Ervin Könyvtárban falta a Skira-albumokon keresztül a nyugati művészetet, majd az első adandó alkalommal (1964) le is lépett az országból, Bécsen keresztül Párizsba emigrált. Ott a nagy élménye az amerikai pop-art párizsi diadala lett, nem messze lakott a Sonabend Galériától, rendszeresen járt oda, a raktárba is beengedték, ahol Rauschenberg, Jasper Johns és Andy Warhol művei nyugtázták le. Aztán 1965-ös hazatérése után jött az *Ugarragu*, majd a fröcskölt, absztrakt expresszionista arannyal megbecsztelenített (illetve boldoggá tett) *Danaé és Maya* (1966) Rembrandt és Goya nyomán, illetve a Tiziano férfiportréjaként újjászülető *Dózsa György* (1966). Konkoly szerint a minta szimplán az amerikai pop-art idézetkultúrája volt, amely a fogyasztási cikkek birodalmába helyezte át a klasszikus művészetet. Ez a klasszikus művészet azonban Magyarországon és Közép-Európában egyúttal az akadémikus művészetet, a Grand Art-t is jelentette, amelyet Bernáth főiskolai tanárként (és művészként is) ellensúlyként használt a szocialista realizmus politikájával szemben. Ahogy Lakner, úgy Konkoly is ebben az akadémikus, klasszikus esztétikai szellemben fogadta be és sajátította el a pop-artot. A művek nem az egyszerű és praktikus, eredeti amerikai technikával készültek,

hanem *trompe l'œil* olajfestészetről volt szó, ami Fehér Dávid értelmezésében a szitára és a hígítószerszám kollázsra épülő amerikai pop-art egy jellegzetes, magyar verzióját jelenti, hiszen a kiváló festők számára nem okozott gondot, és szinte magától értetődő is volt a nyomdai jellegű folyamatok festői reprodukálása.<sup>53</sup>

Az is elképzelhető persze, hogy az ecset használata egyszerűen csak a festészet hagyományos, akadémikus követelményeinek kívánt ironikusan ugyan, de mégiscsak megfelelni, hiszen a szita Magyarországon egyet jelentett az alkalmazott grafikával, amelyet nem tekintettek a Grand Art részének. Innen nézve viszont a magyar popos olajfestmények kapcsán valóban „csak” pop effektekről lehet beszélni, hiszen a táblakép médiumának kritikája csak a hatvanas évek végén merült fel, leginkább az 1969-es második *Iparterv* kiállításon, ahol Szentjóby pop-objektjei mellett Konkoly is fura, gesztus festményre, asszemblázsra és objektre egyaránt emlékeztető műtárgyakkal jelentkezett. Az egy évvel korábbi *Lágyított tojás* (1968) groteszk iróniája és elementáris alantassága, illetve a „vérző” *Emlékmű* (1969) esztelenül bátor politikuma azonban némiképp elhomályosítja a korábbi táblaképek stílári és ideológiai komplexitását, amelyeket nehéz szimplán „nyugatos”, antikommunista műveknek tekinteni. Az 1966-os *Ne menjetek oda (Oh, Africa) (7. kép)* például az antikapalista propaganda kifigurálásának tűnik, amikor az afrikai dekolonizációs háborúk áldozatait a post-painterly abstraction stílusában megfestett, amerikanizált vörös csillaggal és Velázquez egyik legendás alakjával, az *Udvarhölgyek* szenttelen szemlézőjével párosítja. Ahogy azonban Lakner az 1965-ös saigoni buddhistákat Bob Morris és Wolf Vostell műveivel rokonítja, úgy az antikapitalizmus szelleme akkori barátja, Konkoly munkássága kapcsán is felmerülhet.<sup>54</sup> Hiszen az amerikanizált vörös csillag ironikus módon éppen az amerikai szabadság festői szimbólumából, az új amerikai absztrakció színmezőiből rajzolódik ki, a magyar, illetőleg a kelet-közép-európai néző pedig leginkább Velázquez szenttelen, elegáns, lényegében kívülálló figurájával tud azonosulni az afrikai dekolonizációs háborúk kapcsán. Azzal a figurával, aki Michel Foucault értelmezésében éppen a klasszikus reprezentáció szimbóluma, aki egyszerre nézi a képen jelen nem lévő hatalmat (a királyi párt) és a kép potenciális nézőjét, akit mintegy bevezet saját reprezentációkritikai világába.<sup>55</sup>

52 Konkoly Gyula szóbeli közlése, 2017. október 26.

53 Vö. FEHÉR Dávid: *Lakner László*. Budapest, Hungart, 2016.

54 SZENTESI Edit: Beszélgetés Lakner Lászlóval. In: *Hatvanas évek*. Szerk. Nagy Ildikó, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1991. 136.

55 MICHEL FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiájáról*. Budapest, Osiris, 1999; SVETLANA ALPERS: Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas. *Representations*, 1983. 1. sz. 30–42.

Velázquezre akár úgy is gondolhatunk, mint aki a tükör, a terek és a reprezentációk játékának bemutatásával komplex képet adott nemcsak korának ismeretelméről, de saját helyéről is abban. Egy ilyen nézőpontból a „magyar pop-art” festészete egyfajta képeskönyv lesz, amelyben számomra most nem is annyira az egyes elemek az érdekesek, mint inkább az a fajta esztétika, amely egyáltalán nem idegenkedett a hibriditástól. Egy olyan közép-európai esztétika, amely Konkolytól Lakneren, Lakner „mesterén”, Csernuson, Csernus „mesterén”, Juhász Ferencen, és Juhász „mesterén”, Weöres Sándoron át szintén visszavezethető az Oppo és az Európai Iskola dadaista és szürrealista beállítottságú kultúrájáig. Ahhoz a kultúrához, amelyben az 1930-as években Vajda révén még *expressis verbis* is élt a köztes, a nyugati és a keleti egyaránt meghaladó gondolkodás és identitás kimunkálhatóságának programja, amit a maga sajátos módján Erdély és Szentjóbby is a magáévá tett. Innen, ennek a fiktív vagy imaginárius identitásnak a szem-

pontjából kerülhet egy lapra, egy síkra a motívumokban és technikákban tobzódó hibrid, „kvázi pop” festészet a festészet, vagyis a táblakép és a hagyományos művészet radikális kritikájával, ami Szentjóbbyt és Erdélyt is a populáris, hétköznapi valóság mögött (illetve alatt és fölött) rejtőző alternatív valóságokhoz vezette, amiknek elemeiből létrehozták saját, geopolitikai és eszmetörténeti értelemben is köztes kultúrájukat.

*Hornyik Sándor*

*művészettörténész, tudományos főmunkatárs*

*Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi*

*Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet*

*hornyik.sandor@btk.mta.hu*

#### TÁRGYSZAVAK

posztkolonializmus, dekolonizáció, önkolonizáció, neoavantgárd művészet, szocialista realizmus, pop-art, Happening, Nouveau Réalisme, hibriditás, kelet-közép-európai identitás, Homi Bhabha, Erdély Miklós, Szentjóbby Tamás, Konkoly Gyula, Lakner László

#### KEYWORDS

postcolonialism, decolonisation, self-colonisation, socialist realism, pop art, Happening, Nouveau Réalisme, cultural hybridity, East Central European identity, Homi Bhabha, Miklós Erdély, Tamás Szentjóbby, Gyula Konkoly, László Lakner



## Beyond the Bipolar Geopolitical Reality

*Constructions of Central European Neo-Avantgarde Identity*

Dismantling the political and aesthetic dichotomy left over from the Cold War may once again shine the spotlight on the diversity of the Central European region and on its unique cultural identity. The construction of this cultural identity can be examined in an interesting and enlightening fashion through the lens of postcolonial and decolonial criticism. Decolonial criticism, forever synonymous with the name of Walter D. Mignolo, strives to investigate the structure of non-Western, that is non-Euro-American cultures by detaching them from the rhetoric and epistemology of the West, in particular of hegemonic Anglo-Saxon culture. The cultural hegemony of the West and the Soviet cultural colonisation of the East both exerted a lasting effect on Central European cultures, and this became especially explicit in art after the collapse of the Soviet Union. When analysing postcommunist and postsocialist culture, many commentators have resorted to the phraseology and observations of postcolonial criticism, designated by such terms as Self-Colonization (Alexander Kiossev) and the Close Other (Bojana Pejić). In parallel with this, however, the possibility of a uniquely Central European art history has also been raised: Horizontal Art History (Piotr Piotrowski) employs the outcomes of the geopolitical and spatial shift in order to reinterpret from the periphery the aesthetics and politics of the centre.

In my paper I argue that the intent of cultural decolonisation, aesthetic liberation and epistemological disobedience can be traced in Hungarian and Central European art as far back as the sixties and seventies. A certain section of neo-avantgarde artists (Miklós Erdély, Tamás Szentjóby, László Lakner, Gyula Konkoly, Stano Filko, Alex Mlynarcik, Julius Koller) not only defined themselves in opposition to the official, Sovietised state-approved culture, but also held a critical view of the “free” art visible in America and the West. That is to say, with-

in neo-avantgarde art there existed a kind of “third way”, an intermediate, liminal, hybrid culture, which was constructed out of segments of Soviet, American, Western European, Far Eastern and local cultures. In Hungary this intermediate, simultaneously anticommunist and anticapitalist culture was organically in tune with the anti-Stalinist, left-wing culture of the 1930s, whose legacy was inherited by such art groups as Oppo, the European School (Európai Iskola), and the Tribe (A Törzs). Moreover, the ethos of the Hungarian neo-avantgarde, which elevated the culture and technique of montage to epistemological dimensions, bears parallels with the Western European response to American Pop Art, whereby Nouveau Réalisme and Figuration Narrative occupied a somewhat critical position. In Central European art too, it is in relation to how Pop Art, Happening and other new trends in American art were received and interpreted that the ambivalent, polyphonic aesthetic and political reception can be witnessed most strikingly, and both anticapitalist and anticommunist ideologies played a role in this. Some artists (Lakner, Konkoly) used the tools of Pop Art to replicate the hybrid, carnival-like culture of the Central European intermediate space, whereas others (Erdély, Szentjóby, Filko, Koller) were driven by the limitations of ideologies and stereotypes to seek out new, alternative routes of aesthetics and epistemology.

*Sándor Hornyik*

*art historian, senior research fellow*

*Hungarian Academy of Sciences, Research Centre  
for the Humanities, Institute of Art History  
hornyik.sandor@btk.mta.hu*

## Változatok sírkőformára

A Keserü Ilona életművel összekötötetésben álló művészettörténész számára 2017 kivételes év volt: hosszú évek munkáját követően megjelent Keserü Ilona életmű-katalógusa<sup>1</sup> és két kiállításnak köszönhetően, még ha villanásszerűen is, nemzetközi kontextusban is láthatóvá váltak Keserü hatvanas évekbeli – a pálya zenitjén álló – alkotásai.

A londoni Frieze Mastersen a Kisterem galériával együttműködő Stephen Friedman Gallery olyan, a háború utáni művészetet meghatározó női alkotókat mutatott be Judy Chicago, Barbara Hepworth, Keserü Ilona és Barbra Östlihn személyében, akik együtt még soha nem szerepeltek. Keserütől az 1971-es *Képződő tér* (1. kép) volt kiállítva, amely – más, a hatvanas évek fő művei között szereplő *Domb* és *Képződő tér* grafikai változatával együtt – az első napon, szinte azonnal gazdára talált.

A londoni vásár előtt nem sokkal, több magyar galéria összefogásával, a New York-i Elizabeth Dee Gallery – transzatlanti szemszögből – a hidegháború magyar művészetét bemutató kiállításán<sup>2</sup> szerepelt Keserü Ilona nagy méretű sírköves falikárpitja is (2. kép), amely két kiállítási alkalomtól és egy akciódokumentációtól eltekintve életét elzárva, egy szekrényben töltötte. A textilmunka története érdekes lábjegyzete lehet annak a megélelénkítő érdeklődésnek, amelyet az a tény koronáz

meg, hogy – a New York-i bemutató nyomán – a mű 2017 szeptemberétől a New York-i Metropolitan Museum of Art gyűjteményét gazdagítja. S ha még azt is hozzátesszük, hogy a kritikai reflexió, bár elismeri a mű friss és különös monumentalitását – és osztja a kurátor, Szántó András véleményét, mely szerint a vasfüggöny mögött élő művészek számára az inspiráció forrásául a közvetlen környezet analízise kínálkozott – a sírköves ikonográfia népművészetben gyökerező morfológiája mégis nehezen – értsd: aligha – értelmezhető az amerikai közönség számára.<sup>3</sup> Egy ilyen vásárlás alkalmával persze felvetődik a kérdés, hogy az egykori keleti blokkban virágzó „független”, „progresszív” művészet mai reprezentációját a multikulturalitás ideológiai égisze alatt működő globális kapitalizmus Kelet-Közép-Európának (vagy akár Latin-Amerikának és Dél-Afrikának) tett demokratikus gesztus, vagy a posztkommunista átmene- teket (és a posztkolonialista állapotot) nagyobb geopolitikai keretben értelmező új narratíva igénye mozgatja.<sup>4</sup>

Keserü Ilona sírkőmotívumának „érthetlensége” vagy szituálatlansága talán nem is mint kritika fogalmazódott meg a jegyzet írójában,<sup>5</sup> hanem egy mű vagy kontextus értelmezési vakfoltjára irányítja a figyelmet, és úgy tűnik, a centrum és periféria mára avítottá vált elméletét idézi újra a régió lokális, megíratlan történetei-

1 *Ilona Keserü Ilona catalogue raisonné*, I. 1959–1980. Ed. by AKNAI Katalin. Budapest, Kisterem, 2016.

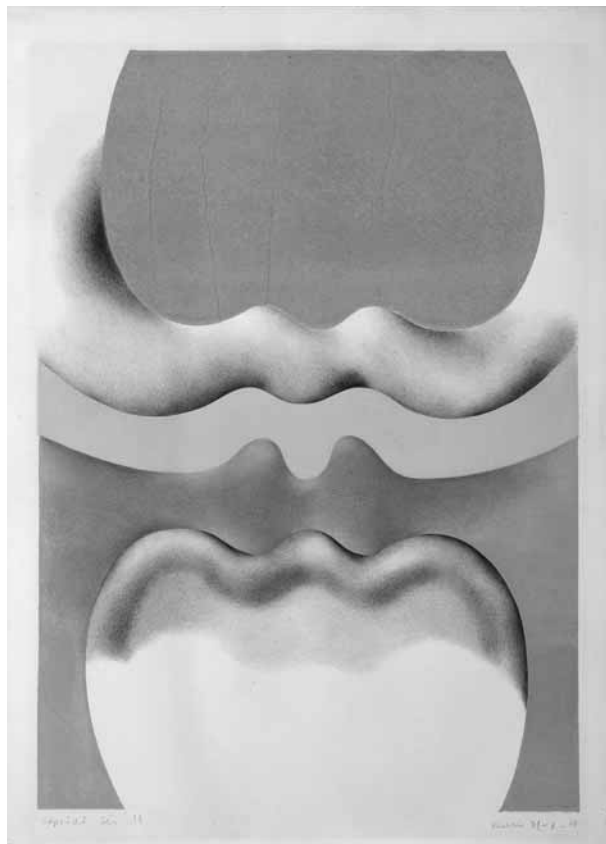
2 *With the Eyes of Others. Hungarian Artists of the Sixties and Seventies* (Artists: Gábor Attalai, Imre Bak, László Beke, Miklós Erdély, Ferenc Ficsek, Tibor Gáyor, Gyula Gulyás, Tibor Hajas, Károly Halász, István Harasztly, Tamás Hencze, György Jovánovics, Ilona Keserü, Károly Kismányoky, Katalin Ladik, László Lakner, Dóra Maurer, János Megyik, László Méhes, István Nádler, Gyula Pauér, Pécs Workshop, Géza Perneczky, Sándor Pinczehelyi, Tamás Szentjóby, Kálmán Szijártó, Bálint Szombathy, Endre Tót, János Vető) Curated by András Szántó, May 2–August 11, 2017. Elisabeth Dee Gallery, New York. Az előzményekről lásd Maja Fowkes–Reuben Fowkes: Placing Bookmarks: The Institutionalisation and

De-Institutionalisation of Hungarian Neo-Avant-Garde and Contemporary Art. *Tate Papers*, 26. 2016. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/placing-bookmarks> (Letöltve: 2017. 11. 21.)

3 [http://blakegopnik.com/post/161218791781#disqus\\_thread](http://blakegopnik.com/post/161218791781#disqus_thread). (Letöltve: 2017. 12. 06.)

4 Erről lásd Igor ZABEL: *We and the Others*. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/w/we/we-and-the-others-igor-zabel.html> (Letöltve: 2017. 12. 06.)

5 Isaac KAPLAN: *How Art Survives under Authoritarianism*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-survives-authoritarianism> (Letöltve: 2017. 12. 06.)



1. **Keserü Ilona:** *Képződő tér 1.*, 1971  
Linocolor, papírnymat, színes ceruza, papír, 657×472 mm  
IKI.1971.387  
Magántulajdon

vel együtt a szemünk elé. Kérdés, hogyan prezentálható mindez a művek születése után ötven évvel?

Az alábbiakban megkísérlem Keserü Ilona sírkőmotívumának eredőit, inspirációit, a motívum vándorlásának és megjelenési formáinak művekben és kiállításokban manifesztálódó történetét – e múzeumi beérkezés apropóján – bemutatni.

A *Falikárpit sírkőformákkal* (faliszőnyeg) 1969-ben készült. Ez az az időszak, különösen is két év, 1968 és 1969, amikor Keserü a legtöbbet dolgozott. Ekkor születnek meg az életmű kulcsfontosságú darabjai, és e két év

sűrűsödése, mint valami időkapszula, magába foglalja (és vetíti előre) egy évtized sűrített tartalmait. A gesztusképek, a sírkövek, a vászondomborítások és varrottasok, a kiürítés és a halmozás egymásnak feszülő, ugyanakkor egymást feltételező energiái öltöttek testet egy köznap racionalitással nehezen felfogható évben. Tulajdonképpen a sírköves sorozattal kezdődik el (*Sírkövek 1., 2., 3./b.*, 1967) az a műsorozat, amelyet 1976-ig egyetlen nagy közös motívum ismétlődése és módosulása kapcsol egybe. „Keserü formában van”<sup>6</sup> – olvashatjuk Beke Lászlónál, és megjegyzését vehetjük akár névértéken is. Ebben a futó megállapításban benne van Keserü művészvilágának lényegi tulajdonsága egy önmagát megteremtő és magát elegendő feladattal ellátó, autochton természetű szerzővel és az ő autonóm módon elkülönülő esztétikai terével.

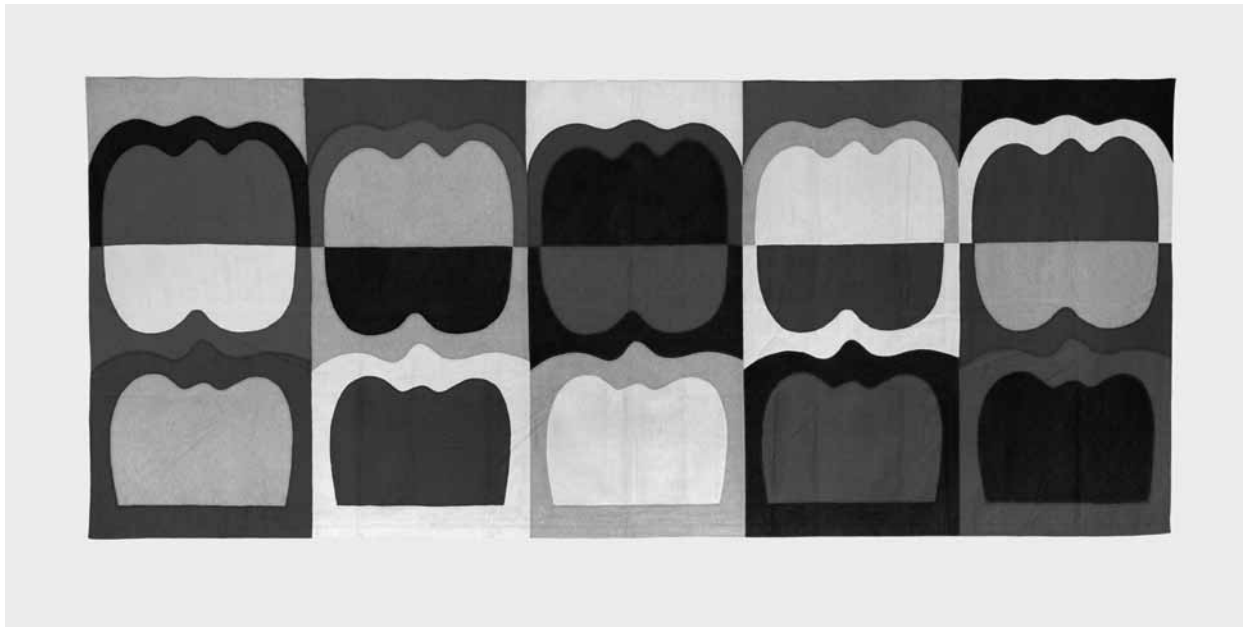
A sírkőtéma megszületését ezúttal nem a belső formák exkavációja, hanem egy találkozás inspirálta, amelyet Keserü a következőképpen rögzített: „Manuel Paulival és Rácz Andrással kirándulás a Balaton körül, a balatonudvari temető már korábban ismert szív alakú sírkő-formái nyomán képsorozatot kezdek.”<sup>7</sup> Azért is felszabadító Keserü lényegre törő, szikár megfogalmazásához visszatérni, mert a balatonudvari temető késő barokk népi sírköveinek keserüi feldolgozása a magyar művészettörténet-írás egyik legtöbbször leírt, legjobban dokumentált (reprodukált), a kritikusokból és művészettörténészekből a leginkább lírai interpretációkat kiváltó, sokat hivatkozott sikertörténete lett. Forgács Éva, amikor Keserü 1983-as gyűjteményes kiállítása alkalmával tekinti át az életművet, a sírkőformák eredőjéért a rajzok addig másodlagos szerepkörben megjelenő invencióihoz fordult, s az érett ünnepélyességben megjelenő festményeknek „csupán” epizodikus szerepet szánt, minthogy ez a forma logikus ráismerés volt valamire, ami a gesztusok genetikai meghatározottságában már eleve adott volt. Mint kiírt forma, mozdulat és készlet. Ez volt az a középben nagy ívben befűződő hullámvonal, amely – Forgácsot idézve – „mintegy dallamként, motívumként, kimeríthetetlenül gazdag témaként azóta is Keserü központi alakzata, legönkéntelenebb kézmozdulatának képe”.<sup>8</sup> Keserü a rátalálás és ráismerés örömetől hajtva megfesti a sírkőtéma első három változatát: „azonnal erős indítékot éreztem, hogy özönével fessek ezeket a formákat, minden változatukkal együtt, amelyek ki-

6 PERNECZKY Géza: *Levelek 1971–73.* Köln, Softgeometry (magánkiadás, kézirat), 2013. 1973. február 9-i levél, 216.

7 *Közelítés Gubanc Áramlás – Oknyomozás Ilona Keserü Ilona munkásságában.* Szerk. KESERÜ Ilona–SZABÓ Júlia. Budapest, Ludwig Múzeum

Budapest–Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. 80.

8 FORGÁCS Éva: Retrospektív. Keserü Ilona gyűjteményes kiállításai. In: *Az ellopott pillanat.* Pécs, Jelenkor, 1992. 220.



2. **Keserü Ilona:** *Falikárpit sírkőformákkal (faliszőnyeg)*, 156×370 cm, 1969  
 Vegyfestett lenvászon, varrás  
 IKI.1969.1230  
 Metropolitan Museum, New York

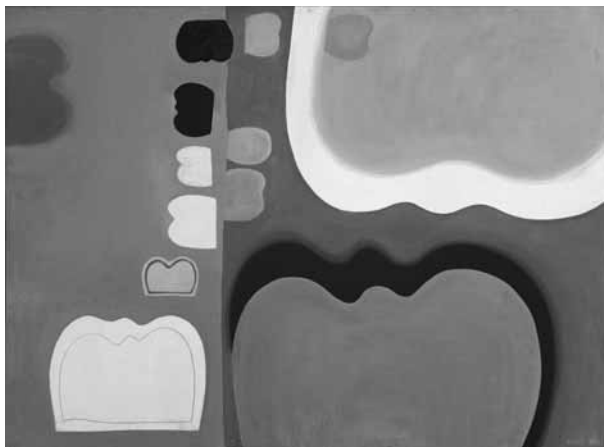
sebb-nagyobb méretben, szép, időmosott, romlékony mészkőből úgy jelentek meg előttem, hogy hirtelen nem volt semmi közelebb, fontosabb számomra a világon, mint ezek a gömbölydő, ívelt, két- vagy háromkaréjos, nagy, földbeásott kő-sütemények.<sup>9</sup> Az első képek (*Sírkövek 1.*) (3. kép) még a talált látvány frissességében készültek. A temető síkszerűen kiterítve, az egyiptomi frontalitás elve szerint a tárgyakat a legjellemzőbb nézetéből ábrázoló archaikus szemléletével adja vissza a sírkövek sziluettjét, végigpróbálva az összes eddig felmerülő színkombinációt, a rajzos beírást, a méretek transzponálását, mikro- és makroszkopikus átírásait.

Keserüből magából fakadt, hogy a provinciális barokk késői hajtásában felfedezze saját, művészi karakterének is rejtett vonásait; a kettős ív eleven geometriáját, organikus kettősségét, a sziluett más alkalmazásokban is megjelenő, kifejező rajzát, az íves felső rész megsokszorozható és folytatható természetét, tárgylagos tisztaságát.

Keserü kezén a főmotívumok soha nem állnak meg: átfordulnak, perspektívát váltanak – nézetek kapcsolódnak egymásba –, és vezetnek át a hetvenes évek „klaszszicizáló” sírköves variációihoz. Mindeközben az eruptív szerepkörű grafika felé is kiterjesztette a formaanalízist. Az alul elmetszett szívformának a papírnymatok alapjául szolgáló „dúcok” adták meg a legegyszerűbb, tovább nem csiszolható formáját. Egy, a kutatás számára frissen előkerült fotón Keserü Belgrád rakparti erkélyén áll, teste előtt tartva-felmutatva a narancs-rózsaszín nyomóformákat (4. kép). A képződő tér - sorozat „élőképe” ez, háttérként Keserü alakjával, egyenesen a fényképezőgép lenszérére irányított tekintetével. Egyszerű állapotlelet – és dokumentum – a munka folyamatosságáról. A kamera másik oldalán Major János, a régi barát állt. Ő tanította meg vaskarcokat csinálni a fellelt sírkőforma alkalmazásával, amikor kettejük érdeklődése a hatvanas évek végén a sírkő-antropológia örvén is összekapcsolódik.<sup>10</sup>

9 KESERÜ 2004 (ld. 7. j.) 38.

10 Erről lásd VÉRI Dániel: *„A halottak élén” – Major János világa*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013.



3. **Keserü Ilona:** *Sírkövek 1.*, 125×170 cm, 1967  
Olaj, grafit, farostlemez  
IKI.1967.920  
Pogány Zsolt gyűjteménye

Keserűnek nagyon fontosak voltak az egyéni megmutatkozás, a szakma gyakorlásának intézményes lehetőségei. Egy minden tekintetben friss sorozat megmutatása pedig egyenesen elementáris igényként jelentkezett. Keserű a sírköves képekkel (*Sírkő 1–2.*) jelentkezett a Fiala Képzőművészek Stúdiója éves kiállítására, a *Stúdió '67*-re. Büszke volt ezekre a festményeire, és a *Stúdió '66* sikere után nagy várakozással tekintett a következőre, amikor is „a zsűrimentesen készülő kiállítást kollégáink és barátaink a megfelelő helyeken feljelentik, a hatóság a nonfiguratív művek (a beadott művek kb. egyharmada) kiállítását egy statáriális vésszszűri által megtiltja. Ezzel egy korosztály jövőtehetetlen szétszakadása történik meg. Kilépek a Stúdióból, a megkezdett sírköves sorozat abbamarad, másként folytatódik.”<sup>11</sup>

Keserűből a sírkőmotívum az alkalmazások és a méretek változtathatóságának távlatait nyitotta meg. Fal- és freskófestésre méretezett energiákkal látott volna neki nagyobb vizuális rendszerek megalkotásának, amely fokozatos nagyítások és méret-transzpozíciókon keresztül – végül is: konceptuálisan – vezetett el a tájalakítás és a beavatkozás akcionizmusáig, amelyben festészet és szobrászat, és még az épített környezet is afféle „átme-

neti”, köztes területté válik. Eddig rögzítettnek tudott funkciók kérdőjeleződnek meg és alakulnak át. Keserű, ahogy a balatonudvari akcióban kihajtogatja a varrott sírkőmotívumos faliszőnyeget és utat vág a szív alakú sziluettet megsokszorozó papírnyomatokból, abban a világ kitágításának, a keretek meghaladásának és újbóli belakásának erői munkálnak. Határozottan el akarta hagyni az environmentális megoldásokban szűkössé vált – mindenkor – kiállítótérket (jelentsen a bármilyen téri [?] alkalmat is, ahol ráadásul alig volt alkalma megmérettetni). A vizuális-gondolati folyamat fejben nem is állt meg a temető határában. Szerette volna az akciót kiszélesíteni, bevonni a szomszédos országot, amely fölé monumentális, diadalkapu-szerű építményt akart emelni ipari műanyagból, piros-rózsaszín-narancssárga színben a szív alakú motívum íveivel. Az akció professzionális lebonyolítása érdekében Keserű barátja, a filmkészítő Gulyás Gyula segítségével makettet és tervpályázatot készített, tervbe vettek egy műanyaggyártóval való tárgyalásokat is, és megvalósításért folyamodtak a Veszprém Megyei Tanácshoz, amelyik a tervet „formabontás” címén elutasította. Ugyanígy elképzelés maradt, hogy Keserű egy nagy belső teret a sírkőtema variációival kifessen. Ezeknek a terveknek a fényében a megakasztott és felfüggesztett kiállítási megnyilvánulások (*Stúdió '67*, *Mozdulat '70*), alternatív terekbe való száműzetés a művészeti folyamatokra is rombolóan hatott. A *Stúdió '67* befagyasztásának utó-történeténél kevés szomorúbb látéletet lehet olvasni,<sup>12</sup> és Keserű kimondta a generációját sújtó leglényegesebb dolgot: jövőtehetetlen volt az, ami az emberi kapcsolatokban és a festés megakasztásában történt. A sírköves képekből „Csak kettő készült el, mert utána jött a '67-es Stúdió kiállítás terrorakciója”.

Az organikus működésében megakasztott képtermészet sajátos választ adott a helyzetre. *Kettős kép (Tükör)* és *Négyrészes (5. kép)* címmel a sírkőforma olyan változatai születnek meg, amelyekre mint gyázmunkára is tekinthetünk. A forma ugyanaz a sírkősziluett, csak visszakényszerítve oda, ahonnan vétettek, a föld mélyére. Keserű rituálisan eltemeti fekete és vörösbe, vérbe vagy tűzbeváltó formáit, gesztussal, karcolással kezdve és kirojtozva, dühvel vegyes elkeseredettséggel szarkofágba fekteti azokat. „Ünnep és megdermedés,

<sup>11</sup> *Közelítés 80*; A Stúdió '67 szétrobbantásának kultúrpolitikai hátteréről lásd SASVÁRI Edit: *Mi történt a Stúdióban 67-ben?* *Artmagazin*, 2004. 5. sz. 14–19; *Tűrés és Tiltás. A Fiala Képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása*. Szerk. CSANÁDI-BOGNÁR Szilvia. Budapest, Ernst Múzeum, 2006.

<sup>12</sup> Schneller János ír a Lektorátushoz érkező névtelen feljelentés körülményeiről és következményeiről. SCHNELLER János: „MŰCSARNOKPOLITIKA”. *Esettanulmányok a Kiállítási Intézmények történetéből 1957–1971*. Szakdolgozat. ELTE, Budapest, 2008. 29–30.

gyász és tomboló öröm” – írja Tandori is pontosan, érzékelve a belső átalakulást.<sup>13</sup> Ekkor fordul át a kép vertikális tagolása vízszintessé, és képződik meg az – az egyelőre – alvilágra utaló szféra, a formák és lelkek temetője, amely majd a kilencvenes években a szféra típusú festmények bölcsője is lesz.

Keserü eddigi munkásságának dinamikáját tekintve olyan az, mintha festői ösztönélete a túlélésre lenne kódolva; nem fér bele a passzív beletörődés. Az elgyászolt motívum, ahogy Keserü is mondja, ha másként is, de *folytatódik*. A nagyobb ívelés, ami a firák és töredezettség fölébe kerekedik, más dramaturgiába is fordulhat – és Keserü több utat is kipróbál, amelyek bizonyos pontokon összetalálkoznak, hogy aztán gyorsan és a befogadói tekintet számára váratlanul és nyomot veszítve szét is váljanak.

A hatvanas évek második felében született képeinek dramaturgiáját tekintve nagyon nehéz a linearitás keretei között maradni. A megtalált sírkőmotívum oltalma alatt Keserü egyszerre készít kollázsokat, asszemblázsokat, az első varrott-formázott képeket, érinti meg a különleges tárgyakban jelentkező konceptualizmus, miközben kísérletezik a folklórból átemelt/átmentett „formakincs” neoavantgárd alkímiájának megteremtésével is, amely Magyarországon egy sajátosan értelmezhető pop-art változatban is megnyilvánult.

A pop-art vizuális nyelvezetét a fogyasztás, a piac valósága és a média nyelve határozta volna meg – ha a coca-colás üvegnek, a Campbell's Soup-nak lehetett volna magyarországi alternatívája, s mivel nem volt, a tömegtermelés- és a fogyasztás fétiseinek ürességét sem lehetett a pusztá megkettőzéssel/kiemeléssel a társadalom arcába vágni. A Nyugatról beszűrődő fogyasztói kultúra már csak szublimált formában érkezett a művészek vágóasztalára, amit ki-ki saját céljai szerint alkalmazott konceptuális módon (Lakner László), plakatív eleganciával (Tót Endre), vagy, mint Keserü, vérbő folklorizmussal. „Végre egy kis blaszfémia” – mondhatná a Kulturális Kapcsolatok Intézete bemutatótermének látogatója – de csak Perneckzy Géza rikkant fel az ideális látogató általa elképzelt alakjában a *Magyar pop-művészet* című cikk legelején.<sup>14</sup> A „magyar pop-art” fogalma mint a nemzetközi pop-art távoli rezonanciája – valójában még mindig ugyanannak a neoavantgárd underground intézménynek a része – ekkor merül fel először, és először írja körül valaki életszerűvé és élményszerűvé



4. Keserü Ilona a Belgrád rkp.-i lakás erkélyén papír nyomódúccokkal, 1971  
Fotó: Major János

tett nyelven, hogy mit is értsünk a pop-art különös, rendszerkritikával, kettős beszéddel átítatott, konceptuális színezetű hazai alkalmazásán. S mivel a pop-art tekintetében (is) csak hibrid megoldások születhetnek a pop-art centrumaitól (New Yorktól és Londontól) távol, a „tétéles” művektől eltérő dramaturgia a képről való gondolkodás szüntelenül átrétegződő, változó struktúráiról tudósít. Perneckzy meglepő klasszifikációval – az akkori hatvanas évek perspektívájának szemszögéből – Major Jánosban fedezi föl a pop-art művész magyarországi inkarnációját, akinek formailag és stílusisan

13 TANDORI Dezső: *Változatok Keserü Ilona műveire*. Kézirat (Magántulajdon, Budapest). 1966/1799/1981. 13.

14 PERNECZKY Géza: Magyar pop művészet? (Lakner-, Keserü-, Benčík-, Major-kiállításokról). *Élet és Irodalom*, 1969. 40. sz. 9.



5. **Keserü Ilona:** *Négyrészes*, 63×50 cm, 1968  
Olaj, vegyes technika, fa  
IKI.1968.926  
Tandori Dezső és Ágnes gyűjteménye

ugyan semmi köze a fogyasztói kultúra vizualításához, viszont annál több ahhoz a kritikai szellemhez, amelyik „szenvetélytel kutatja föl az élet legirracionalisabb zugait, hogy a kényelmességre hajlamos állampolgárt (Kondor Bélánál ez volna az »immunis egyén«<sup>15</sup>) az onnan előkotort látletelekkel szembesítse”.<sup>16</sup>

Keserü, és ugyanebben az időben Nádler István és Bak Imre is – részint Korniss Dezső nyomán – a népművészet, a folklór múltjának struktúraalakító regisztereiben ismeri fel a jelenre is érvényesen sugárzó ingereket. A népművészet és pop-art gondolkodás közös nevezőjét Keserü sem a jelen fogyasztói gyakorlatában keresi. Eredendő népművészeti érdeklődéséből szüremkedik át egy kódrendszer, amit mindenki – kisebb-nagyobb lá-

tenciákkal – még ismerni vél. A recepcióban édeskésen ott ragadt vászonapplikációk „mézeskalács”-motívumban sem a felszín, a tojásfehérjéből vert huszárkötéses szegélydísz és a rózsaszín-narancs máz teremt kapcsolatot a „fogyasztói” kultúrával, hanem inkább az a módszeresség, ahogy a pop-art a mindennapi tárgyakra tekint, s Keserü az ismétlődésnek és köznapi tárgyaknak mintegy új környezetet teremt. Keserü egyetlen olyan munkája, amelyik a népművészet vásári játékoságának és a pop harsányságának köszönheti a létét, az időszak egyetlen figurálisan is „ábrázoló” festménye: a *Pár* (6. kép). A kép olaj, grafit, művirág, újságfotó, vászon felhasználásával készült, és a felsorolásból is látszik, hogy közönséges anyag kerül a tradicionális festészeti eszköztárba. Keserü felszabadító könnyelműséggel és közvetlenséggel emeli föl az efemer újságpapírt és a papírrózsát (amely motívumra Lakner László is éppen ez idő tájt talál rá, és festi szét pimasz, monumentális gicscsé), amelyek olyan elevenné és könnyűvé varázsolták a képet, hogy figuráinak kihívó banalitása és megejtő bája csak annyiban kopott meg, amennyiben szemünk hozzászokott a felszabadultság legkülönbözőbb alakjaiban megnyilatkozó ábrándképekhez. A festmény hősei: meztelen fiatal férfi és nő, életnagyságban állnak – de éppenséggel testük teljes felületét a napnak mutatva fekdühetnek is – a vörös alapon fehér-narancs-fekete írókázott, festett háttér előtt. A mintázat – a kalotaszegi vagy ormánsági írottas motívumkincsből került ide – félreérthetetlen népművészeti utalásként fonja körül az alakokat mint lendületes népi graffiti. (Keserü népi textíliákból álló, folyamatosan bővülő és sokat forgatott mintakészletet tart a keze ügyében.) A testek fotografikus megformázottsága az akadémiai modellstúdiumokból idéző ironikusan valamicskét, egyben elgondolkodtató, hogy Keserü láthatóan örömet leli a testábrázolásban, amit a figurákra záporozó romboló, de legalább annyira értelmező vonalazás is hangsúlyoz). A két aktot képes újságból kivágott „konkrét” arcok koronázzák, akik gondtalan új Ádámként és Évaként hirdetik a test felszabadítását és a kapuban álló, semmire nem kötelező, eljövendő boldog életet. Nem kell feltétlenül tudni, de tudható (és a hatvanas évek popkultúrájában eligazodó néző számára még felismerhető), hogy az arcok koruk két emblematisz ikonját, a szélesen nevető Ringo Starrt és Julie Christie-t ábrázolják egy 1966-os *Paris Match* magazinból kivágva.<sup>17</sup> Keserü azonban levet-

<sup>15</sup> Szerkesztőségi körkérdés. Kondor Béla válaszai. In: *Képzőművészeti Almanach*. I., Budapest, Corvina, 1969. 119.

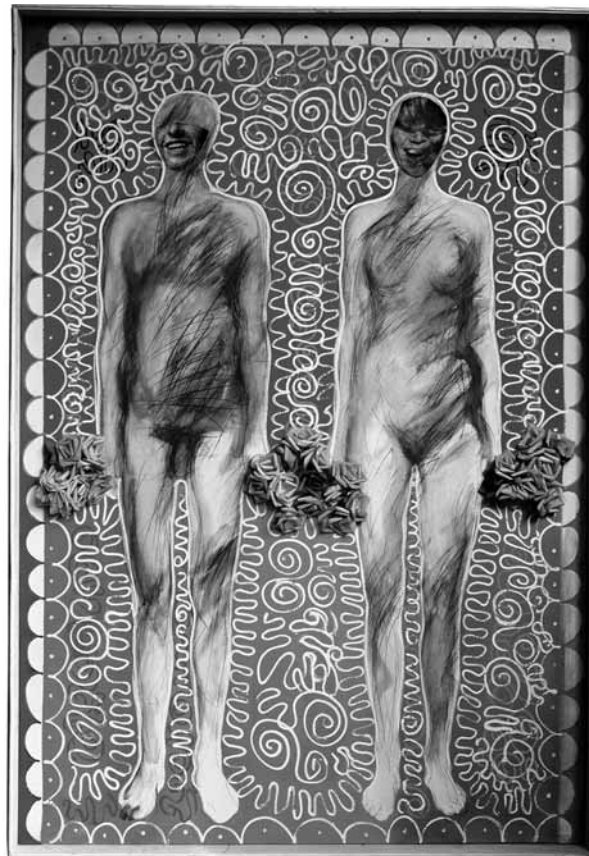
<sup>16</sup> PERNECZKY 1969 (ld. 14. j.) 9.

<sup>17</sup> Keserü Ilona közlése: [http://en.wikipedia.org/wiki/Julie\\_Christie](http://en.wikipedia.org/wiki/Julie_Christie) (Letöltve: 2017. 11. 25.) Julie Christie pusztája megjelenése, akiről a *Time* magazin 1967-ben azt írta, hogy nagyobb hatással van a divatra, mint a világ tíz legjobban öltözött nője együttvéve.

közteti alakjait, és ahogy a férfi és női nemi szerv kikerül a műterem kontextusából, a – férfi és női – leplezetlen meztelenség manifesztumszerű közléssé változik. Ez a hatvanas évek kulturális-politikai kontextusában éppúgy felidézi az amerikai ellenkultúra hatvanas évekbeli „flower power” és „make love not war” szlogenjét, vagy a feminizmus első hulláma keltette szexuális forradalmat, mint annak az ellenkezőjét is; az itthoni, reménytelen izolációt, a vasfüggöny alatt átcsúszó képes újság híreit a nyugatinak tartott életformáról.

Keserű festménye egy olyan életforma sosemvolt divatját ragadja meg, aminek a Beatles-forradalom, a színes plakátok, borítók és a rockzene elmaradhatatlan részei voltak – mindez majd csak a hetvenes évek underground közegeiben bukkan föl mint egyfajta hippi apolitikusság, egyben logikus válasz a nyílt politizálás zsákutcáira. Az életforma popos divatja; a csillogó, színes drága cuccok, posztterek, lemezborítók és a reklám virtuóz megnyilvánulásai ugyan utópikus vágyképzet maradt, de érdekes módon, az Iparterv-kiállítások friss arculata ebből mégis visszaadott valamit. Az, hogy a pop-art mennyire „alkalmazott” a magasművészetben, azt a bécsi női pop-art kiállítás mutatta meg a belga Evelyne Axell színes, plakátszerű óriásképein.<sup>18</sup> Axell kulturális identitását René Magritte szürrealizmusa és Marcel Duchamp konceptualizmusa formálta, de a pop-art igazságának átérzése segítette olyan szabad képek létrehozásában, amelyek mindenféle vágygépezetre reflektálnak, mégpedig azzal az élességgel, amely a tömegek fogyasztói étvágát is folyamatos feszültségben tartja. Ezt a trükköt egyetlen kép erejéig Keserű idézte meg – érthetetlen ösztönösséggel ráérezve valami olyasmire, amiről ekkor még semmilyen konszenzus nem volt.

Ha valaki 2005-ben Budapesten nagyon figyelt, akkor találkozhatott egy jelentős „közép-keleti”, női pop-art művész, Jana Želibská névvel a szlovák művészet utóbbi negyven évét bemutató kiállításon az Ernst Múzeumban (kicsit később pedig a bécsi *Gender Check* is).<sup>19</sup> 2012-től a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria olyan hosszú távú, összehangolt és vállaltan feminista orientációjú kiállítássorozatba fogott, amelynek során a szlovák művészeti színtér női „élő klasszikusait” mutatja be, ennek



6. Keserű Ilona: *Pár*, 195×135 cm, 1967  
Olaj, grafit, újságkivágás, művirág, vászon  
IKI.1967.914  
Magángyűjtemény

második állomása Jana Želibská retrospektív kiállítása volt.<sup>20</sup> Jana Želibská annak a hatvanas évek közepén feltűnő akció-, land art és konceptművész-generációnak a tagja, aki szinte elsőként foglalkozott a nemek közötti átjárhatóság, a férfi-női kapcsolati zónák vagy a női szexualitás természetével. Želibská érdeklődésének középpontjában a női testre (és lélekre) csontosodott tabuk lehámozása áll – így aztán ösztönös, de annál logiku-

18. *POWER UP – Female Pop Art* (Evelyne Axell, Sister Corita, Christa Dichgans, Rosalyn Drexler, Jann Haworth, Dorothy Iannone, Kiki Kogelnik, Marisol, Niki de Saint Phalle). Wien, Kunsthalles, 2010. december 20. – 2011. február 20.

19. *Kortárs szlovák művészet 1960–2000. Válogatás az Első Szlovák Befektetési Társaság gyűjteményéből*. Kurátor: Zuzana BARTOŠOVÁ. Budapest,

Ernst Múzeum, 2005; *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Kurátor: Bojana PEJČIĆ. Wien, MUMOK, 2009. november 1. – 2010. február 20.

20. Jana ŽELIBSKÁ: *Zákaz dotyku / No Touching*. Kurátor: Lucia GREGOROVÁ, Vladimíra BÜNGEROVÁ, Bratislava, Slovenská národná galéria, 2012.





7. **Keserü Ilona:** *Keretes*, 100×70 cm, 1968  
Olaj, vegyes technika, fatábla  
IKI.1968.927  
Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

sabb úton jutott el ő is az akadémikus alapok kritikájáig: az aktábrázolásig. A hagyományosnak tekinthető aktábrázoláson szemléltetve, szinte a nyugati feminista diskurzus trendjeivel egy időben (azaz a hatvanas évek közepén) a női szexualitás kettős természetéről gondolkodik, mint a vágykeltő, érzéki természet kijátszásának terepéről, illetve a nagy történelmi előzményekre visszatekintő szociokulturális visszaélések színteréről. Želibská művészete a női test e kettős természetének

tudatosításával játszik, általában ironikusan és játékosan. Ő az első a szlovák művészetben, akit az erotika, a férfi–nő kapcsolatok intimitásának működése, a női test „ünneplésének” protofeminista felfogása ennyire leplezetlenül és direkt módon érdekel.<sup>21</sup>

Egy 1968-as párizsi ösztöndíjnak – és a párizsi diáklázadásoknak – köszönhetően művészeti érdeklődése gyors és radikális irányt vesz, ami a pop-art és Nouveau Réalisme iránti tüntető affinitásban is megnyilvánult. Želibská „felnőttkora” a legelső kiállítás rekonstrukciójával kezdődött, ami a *Kiállítás lehetőségei* címet viselte (Pozsony, 1967). A labirintus-kaland-csapda hármaságára építő elrendezésben a hatvanas évek festészeti termését rendezi egyetlen nagy installációvá. Női lábak, orrok, mellek, fragmentált testek között és egy kihajtogatható, monumentális fekvő akt között járunk, ahol minden egyszerre diszkrét és teátrális. A szemlélődés intimitását hangsúlyozzák a változatos anyagok: a drapériák, művirágok, csipkék, ékszerek, tükrök, apró rajzbetétek stb., és ekkor tűnik fel Želibská állandó, archetipikus kézjegye, a női nemi szervet jelképező rombusz. Mivel a rombusz helyén általában virág vagy tükör van, kijátszatlan és kielégítetlen marad a voyeur vágya is. De nem is ez a legmegkapóbb Želibská korai, összegző munkájában, hanem a vágy és az akarat, amellyel a tanult dolgokat és a festészet púderrózsaszín világát felkaszabolja, és teljesen új logika szerint rendezi újjá valamiféle könnyed, plakatív egységben az ismétlés, motívumsorolás popos eszközeivel. Keserü és Želibská (művészete) azonban majd csak 2015-ben találkozódik össze a pop-art lokális, kelet-közép-európai történeteit is magába olvasztó budapesti Ludwig Múzeum-beli tárlaton.<sup>22</sup>

Keserühöz visszatérve, az első látásra olyan popos művek, mint a *Keretes* (7. kép) szabályosan rovátkolt betétjei, egy profil és ofszetpontok távoli allúzióját keltik, de ez itt se nem Rauschenberg anyagmintázatainak, napi hírmotívumainak anarchikus káosza, se nem Roy Lichtenstein plakatív raszterpontjainak grafikus megoldásai (akinek a munkáira a mechanikus sávvezés nagyon hasonlít. Magyarországon viszont egészen más logikából kiindulva Major János érzett rá ösztönösen a popos anyaghasználatban rejlő korszellemre).<sup>23</sup> A hívős

21 Zora RUSINOVA: *Through the Eyes of a Woman or „Eternal Bride of Spring”*. In: Želibská 2012 (ld. 20. j.) 4–23.

22 *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*. Kurátor: TIMÁR Katalin. Budapest, Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, 2015.

23 „1967-ben hallottam először azt a kifejezést, hogy pop-art, azt hiszem, Baranyay meg Konkoly vittek föl a Fészek könyvtárába és ott

nézegettünk könyveket, folyóiratokat. Először idegennek tetszett a pop-art, de aztán én is szellemesnek tartottam, különösen Tom Wesselmann, másrészt pedig ez volt akkora sláger. És akkor én lefőzve éreztem magam, mert 1961-ben már egy újságkivágás alapján megcsináltam a *Dalidát*. [...] Amikor jött a pop-art és kiderült, hogy ez az új irányzat, ez a modern, ez az igazi, akkor egyrésztől meglőve éreztem magam, mert ugye a fiatalok mind pop-artosok voltak,

dokumentarizmus nem Keserü világa, de tény, hogy a kollázstechnikát a pop-art emelte vissza a művészeti köztudatba. Keserü az anyagra hagyatkozik tehát, a beírt mozdulat ösztönös rendjére és lendületére. Az ipari szabályozottságú sávozás, a gépi mustra mint civilizációs ujjlenyomat árulkodik a képbe emelt mechanikus ötletéről. Keserü a jobb szemrevételezhetőség kedvéért felnagyítja formáit, kidagadnak, kiöntenek a keretből mint képelméleti abszurdum vagy kortárs *trompe l'œil*. De a sávozás mint valamiféle transzparens hártya megmutatja a kép testének érzékeny domborzatát is. Pop-art gesztus az is, ahogy Keserü minden szépelgés nélkül vastag ecsettel, mintha graffitizna, pasztózosan rákanyarít néhány sárga-piros ívet a felületre. A pop (mint populáris, közös nyelv) egy másik vonalon is beszűremkedik a keserüi alkotásmódba. Ez pedig nem más, mint a népművészeti ornamentikát mint ready made-et használó-alkalmazó, eredendően meglévő etnografikus érdeklődés. Amennyire felszíni, felszabadult vibráció a kalotaszegi minta, annyira struktív a geometrikus népi motívumok analízise, és beemelésük a képek szintetizáló rendjébe.

Amíg Evelyn Axellnek az egész európai modernizmus átélhető közelségben és testközelségben szállította a kulturális mintákat, addig Keserü számára hasonló elevenségű kapcsolódást a népművészet jelentette. Ez volt az, ami ideológiai kötöttségektől függetlenül, múltat és jelent, földrajzi távolságokat összekapcsoló autentikus irányba mutatott. Bak Imre és Nádler István a népi kultúra- és formakincs szintetizáló összefogására tettek kísérletet (szemben a nyugati művészet analitikus jellegével); azt kutatták, hogy mi az, ami hosszú időn keresztül letisztult, „absztrakt” módon jelent meg a díszítő ornamentikában. Nádler István elmeséli, hogy külföldi ismerősök, látva ennek az időszaknak a festészeti termését, valamiféle beazonosíthatatlan „pluszt” láttak a képekben; ezt ő akkor a magyar folklór áttételes jelenlétével magyarázta. „Rájöttem – mondja Nádler –, hogy a tudat alatti vágyak és a tudat geometrikus rendje milyen szerencsés arányban jelenik ott meg.”<sup>24</sup> Ez az a mozzanat, amely más és más eredményeket hozva ugyan, Nádlernél, Baknál és Keserünél is következetesen megjelenik.

Keserü számára két forrás is kínálkozott a vizsgálatban: egy módszertani, és egy sokkal mélyebb és szemé-

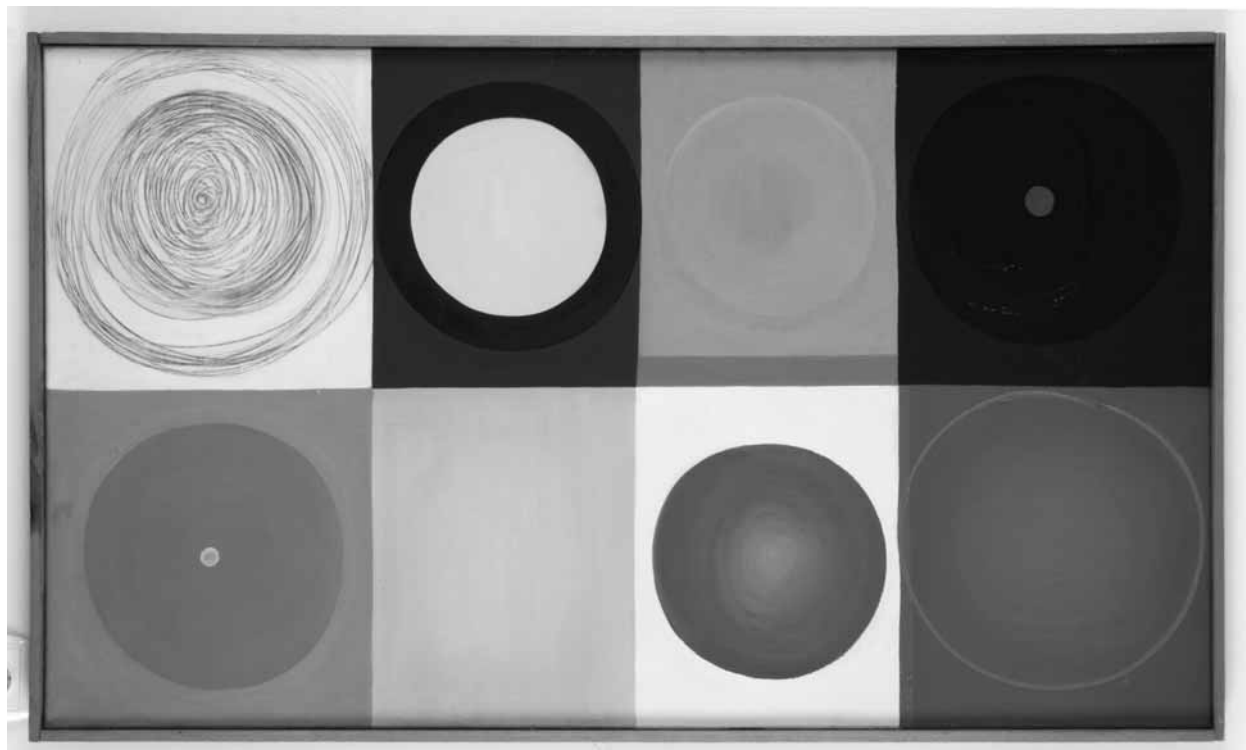
lyes indíttatású azonosság a népművészet funkció- és formatárában, ami nem a tárgyak folklorisztikus, hanem inkább egyetemes értékét keresi. A rendezés és a gesztusok számbavételének a differenciált terepe a Victor Vasarely tiszteletére festett képpár (*Tanulmány* 1. és 2., 1967). (8. kép) Keserü ezúttal számba veszi, egymás mellé állítja, és viszonyítja egymáshoz az immár nem a gesztus hevében felszínre törő formákat. Vagy még inkább a festői formakészletet, amelynek szükségességéről már 1965-ben a Rozgonyi Ivánnal készült interjú idején beszélt. De mégis, mit jelenthet ebben a munkában Vasarely tisztelete?

Victor Vasarely 1955 és 1965 között néhány alapszín és geometrikus forma végtelen permutációjával foglalkozik. Vasarely, akárcsak Vajda Lajos és Korniss Dezső – akikkel egyébként hajszálpontosan egyidős, mindhárman 1908-ban születtek –, szintén a népművészet analízise felől indult el. Amíg Vajda és Korniss a népművészet tárgyi formáit feldolgozó motívumprogramjukkal egy hagyományból és újjításból összekovácsolt intellektuális építményt vizionáltak maguk elé, addig Vasarely a baranyai szöttesek ritmus- és színvilágának sokféleségét, az ornamentika működésének mechanizmusait kutatta. Számára ez nyitott utat az optikai illuzionizmus különböző alkalmazásai felé, amely végül a fogyasztói társadalom igényeivel találkozó, kellemes op-arttá alakult. Keserüt ebben az értelemben nem érdekli az optika vagy illuzionizmus – bár, érdekes módon, a nyolcvanas években a látás fiziológiai analízise az *Utóképek* ciklus kiemelt és koncentrált területe lesz –, de az alkotásnak ebben a fázisában sokkal inkább foglalkoztatja az éppen most meghódított vizuális birodalom felmérése. Valahogy úgy, ahogy Vasarely desztillálta a népi ornamentika geometriáját, amelynek alapján készített egy önmagát újrageneráló sorozatot 1963-ban *Folklore planétaire* címmel. Keserü ismerhette Vasarelynek a magyar folklórra hivatkozó vállalkozását, és a közös pécsi gyökerek, egy virtuálisan létező „pécsi műhely” boldogító tudata segíthette az érzelmi ráhangolódást. A *Tanulmány*-párban viszont nem a felületi vibráció, hanem a vizuális gondolkodás logikája érdekli; a struktúra megteremtésének igénye vezeti vissza saját, valódi, telített formakészletéhez, és majd csak egy másik, párhuzamos ciklusban a folklór és az ornamentika kérdésköréhez. Meglepő módon, Keserü

mint Lakner, aki itt az egészet kezdeményezte. Lakner 1966-ban járt Velencében és azt mondja, hogy én előbb szúrtam ki a popot, mint általában Európában bárki. [...]. Hajdu István: Önnéző. Beszélgetés

Major Jánossal. *Balkon*, 2009. 11–12. sz. 2–10.

24 FRANK János: Nádler István. In: *Szóra bírt műtermek*. Budapest, Magvető, 1975. 68.



8. **Keserü Ilona:** *Tanulmány 1. (Vasarely tiszteletére)*, 70×120 cm, 1967  
Olaj, zománc, grafit, vászon  
IKL.1967.909  
Magángyűjtemény

népművészeti ihletésű kompozíciói lettek a leginkább geometrikus formaadású képei. Keserűre egy baranyai kis faluban, Drávasztárán látott egy szuszékot (más néven szökrönyt vagy skrinnyát, a parasztportákon tárolásra rendszeresített, általában festett láda), amelynek néhány színre és motívumra korlátozódó díszítése majdnem olyan erővel hatott rá, mint a balatonudvari sírkövek látványa. Három szín: a zöld, a kék és a piros, és a folyóvizet szimbolizáló hullámok, kis négyszög halmazok, és körzővel kiszerkesztett virágmotívum a népdalok lüktetését hozták vissza egy vizualizálható rímképlet formájában (*Szuszéktanulmány*, 1969). A Rövi-

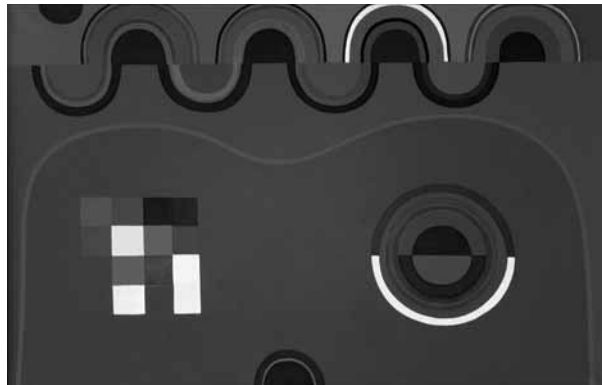
dülés 1969 térbe forgatott motívumában már alig lehet detektálni a belsőleg diktált ritmusokat, a belső parancsra létrejövő szabályosságot (9. és 10. kép). Keserű itt jut a legközelebb a magyar folklórra hivatkozó Victor Vasarelyhez, aki legszebb – és legkorábbi – munkáiban szintén a baranyai szöttek szín- és ritmusvilágának vibráló gazdagságára hivatkozott (például a *Helios* sorozaton az ötvenes években).<sup>25</sup> A végteleníthető motívum- és színvariációkat szintetizáló *Világos képen* Keserű már saját „nyelvjárásban”, a ládák titokzatos funkcióira utaló sírkösziluettnben, a varrásban és pixeles kis kockavilágokban ragyogtatja fel.

<sup>25</sup> Vasarely is erről a talajról rugaszkodott el, hogy a magyar folklór forma- és színkálájából megteremtett op-artja a fogyasztói társadalom igényeit kiszolgáló környezetkultúra talaján működött tovább. Vasarelyt lehetett újító prófétaként, és a modern giccs megteremtőjeként is éltetni. A személyéhez fűződő ambivalens viszonyról „szólt” Major János *„Vasarely Go Home”* című egyszemélyes tüntetése az 1969-es,

nagy Műcsarnok-beli kiállításon. A kettős esemény politikai-kulturális kontextusának újraolvasását és rekonstrukcióját kísérte meg Fogarasi András a *„Vasarely Go Home”* című, interjúkat és dokumentumokat felsorakoztató projektjében, amelynek egyik interjúalánya Keserű Ilona volt. (Trafó, 2012. március) Az interjúkat lásd [http://vasarelygohome.museoreinasofia.es/eng/watch\\_videos.html](http://vasarelygohome.museoreinasofia.es/eng/watch_videos.html) (Letöltve: 2017. 11. 25.)



9. **Keserü Ilona:** *Rövidülés (Szuszék tanulmány 3.)*, 110×170 cm, 1969  
Olaj, vászon  
IKI.1969.937  
Janus Pannonius Múzeum, Pécs



10. **Keserü Ilona:** *Szuszék tanulmány 1.*, 80×120 cm, 1969  
Olaj, vászon  
IKI.1969.934  
Kiscelli Múzeum, Budapest

Körner Éva 2004-ben egy interjúsorozatot kezdett Keserüvel, amelynek központi kérdésköre a népművészet és női gondolkodás összekapcsolása volt. Ez a fajta érdeklődés Körner egész addigi működésétől távol maradt, s bár Keserüről mindig is szeretett volna nagyobb lélegzetű tanulmányt írni, az sosem készült el. Pedig „naprakészen” követte az életművet, kiállítások alkalmával időről időre elővette, dolgozott rajta, bibliográfiát állított össze, és kéziratos hagyatéki anyaga megdöbbentő módon üzen a legnagyobb elhatározások mellett is a félbeszakadt misszióról.<sup>26</sup> Körner írásfragmentumainak van egy, a mai kutató szempontjából nagyon fontos tanulsága. Mindig megpróbált ugyanis az általános művészettörténeti-esztétikai keretek között maradni, és szinte egyszer sem ment bele konkrét művek elemzésébe. Keserü és Körner egyazon generáció tagjai, nem mellékes, hogy korukat lehetőségeikhez mérten erőteljesen formáló női alkotókról van szó – a festő és a hetvenes évektől már a művészek mellett teljesen kiálló művészettörténész alakjában. Ebben a késői, teljesen megkésett vallomásos interjújában Körner végül visszatér a folyton kísértő és ki nem fejtett női problematikához. Erősen utóidejű forrás, Körner mégis így emlékszik vissza a Keserüvel való találkozásra a hatvanas évek első felében: „nem szeretek ilyen frázisokban beszélni, hogy ti voltatok a forradalmárok [...]

ez egy csodálatos légkör volt akkoriban [...] valami hihetetlen merészség, [...] és hogy egyszeriben, egy csapással törted meg a hagyományos képzőművészeti, festészeti szabályokat, és [...] döntöttél meg szokványos, mondjuk úgy, hogy erkölcsi – nem találok jobb szót erre – normákat is. [...] Először még Kondor Béla mellett az utcán láttalak, akkor az arcodon az a nagyon meghatározó két vonal, a szemöldököd döbbsített meg [...] és másodjára, a műszaki egyetemi parkból jöttél fel csodálatos népviseletben, mint egy reneszánsz királynő”.<sup>27</sup> Az időt túlélő emlékek között végül Körner a nőiséget, a folklórt; a varrást, mint „női dolgot” és a plasztikus képtestet kapcsolja össze, amikor Keserü művészetének eredőit firtatja.

Körner szintén ugyanebben az interjújában a szabályos formák belső parancsai kapcsán létrejövő tisztán geometrikus festmények kapcsán (mint a *Szuszék tanulmány*) hirtelen felteszi azt a kérdést, mintegy önmagának, hogy „kinek jutna eszébe a francia csoportra (!) gondolni”. Semmilyen konkrétumot nem fűz ehhez a megjegyzéséhez, és arra sem reagál, hogy ezzel saját, régi vesszőparipáját, a magyar művészetben lappangó mediterrán szellemet idézi újra, amelynek legtisztább megjelenési formája a népművészet, mégpedig abban a hagyományban, amelyet Vajda Lajos és Korniss Dezső nyomán Victor Vasarelyben találja meg a jelenhez

<sup>26</sup> Körner Éva hagyatéka az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének Adattárában (eltárolatlan anyag). A források materiális megjelenésének kérdésére K. Horváth Zsolt hivatkozott tanulmánya hívta föl a figyelmet: K. HORVÁTH ZSOLT: Az életrajzi térről. Szempontok a

biográfiai módszer és a szinoptikus szemlélet történeti alkalmazásához. *Korall*, 44. 2011. 160.

<sup>27</sup> KÖRNER 2004. Kéziratos interjú. 1. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, Körner Éva hagyatéka

való kapcsolódását (és Körner kapcsolja össze először a három szerzőt).<sup>28</sup> A magyar művészetben időnként felbukkan egy mediterrán, leginkább a francia művészetnek tulajdonított mélyebb, strukturális irányultság, amelyet viszont Kállai Ernő vetett föl először, és lényegre tapintó meglátása szerint ez a „konstruktív rend szellemi élvezete és a színek érzékletes öröme: a lét nyugodt, derűs harmóniája sugárzik”.<sup>29</sup> Körner Éva már Korniss művészetében fedezi föl azt az „állandót”, amelyre mint a francia művészet devizájára tekinthetünk, és amelyet a kompozíció kristályos tisztaságában, a kolorizmus logikával és érzékletességgel párosuló jellegében ragadhatunk meg (bár Körner par excellence franciás művésze azért Rippl-Rónai marad). Kornissal olyasvalami jött vissza a magyar festészetbe, amelyről a magyar művészet időnként megfeledkezni látszott más értékek kedvéért; ez nem más, mint a festés öröme: a színek ragyogásának újrafelfedezése, a mozdulat intenzitásának kimeríthetetlen változatossága. A festés öröme és a gyönyörre épített művészet szorosabban összekapcsolja Keserűt, Kornist és a népművészetet, mint amire korábban a művészettörténet felfigyelt volna.<sup>30</sup>

Az évtized nagy vállalkozása az 1971–1973-ig épített *Tapasztott formák* című monumentális reliefegyüttes a Villányi Szoborparkban (11. kép). Ez az a három évig tartó „projekt”, amelyet Keserű Beke László *Elképzelés* körkérdésére válaszul példaként tüntetett fel.<sup>31</sup> Ha Walter Aue logikájára és Beke feltételezésére hagyatkozunk,<sup>32</sup> akkor a *Tapasztott formák*ban valóban összetalálkozhat a land art, a project art és a concept art gondolata. Keserű az eddigi elképzelhető legnagyobb térre alkalmazza a sírkömotívum „életképességét”, ráadásul akkor, amikor a téma még mindig eleven és formálódó állapotban volt. A Villányi Szoborpark a Szársomlyó hegy elhagyott kőbányájában jött létre 1967-ben, azzal a céllal, hogy a köztéri (figurális) szobrászat lehetőségein túlmutató alternatívákat fogalmazzon meg, amire a lehetőséget a hatvanas évek szabadabb felfogása teremtette meg –

ugyanaz a szabadabb áramlat lengte be a szoborparkot, mint az Iparterv-kiállításokat is (1968-ban a Baranyai Alkotótelepet pedig nyugati mintákat alapul véve hozták létre). A Villányi Szoborpark egy kisebb, száz méter szélesen elhúzódó bányakatlan, melynek sziklafala meredeken, szeszélyes közettani alakzatokban emelkedik a füves, természetes amfiteátrumra emlékeztető zárt tisztás fölé. A térdoboz újra megjelent, csak éppen a természet alakította monumentális módon. A Nagy-harsányi Szoborparkot bemutató honlapon Keserűt nem említik meg a felsorolásban, pedig a légi felvétel tanúsága szerint – és a land art nagy méreteket ostromló „láthatósági” koncepciójának megfelelően – egyedül Keserű tapasztott formái látszanak jól kivehetően és talányosan.<sup>33</sup> Minden más régi kultúrák letűnt idejét idéző elhagyott dolmenek területe.

A szobrászat, mint az a művészet története során általában történik (az építészettel együtt), a zsenialitást és a kézművességet egyszerre feltételező férfimunka volt, teremtő és problémamegoldó művészi képességek ötvözte. Kimondva-kimondatlanul, változatlan fenségességben él tovább a kőszobrászatban az a – Cicerón, Eckhart mesteren és Michelangelón keresztül átszivárgó – ősrégi toposz, ars poeticának beillő maxima, hogy a szobrász feladata kiszabadítani a kőtömbből a benne szunnyadó formát. A katlan jura kori mészköveiből szép számmal születtek, többnyire egy tömbből faragott-csiszolt szobrok – a teljesség igénye nélkül: Bocz Gyula, Bencsik István, Kígyós Sándor, Gulyás Gyula, Pauer Gyula, Pierre Székely, Pál Zoltán –, amelyek ott is maradtak a helyszínen, emlékeztetve a teremtés eredeti, természettől való gesztusára. Arról a praktikusnak tűnő kérdésről kevesebb szó esett, hogy mi történik a hulló anyaggal, a forgácsokkal, a fölösleggel, ami a szobrászok keze alól kiesik. Itt lép Keserű a képbe, akinek szintén kész koncepció volt a fejében, a megoldás pedig magától értetődően kínálkozott számára: munkára fogta a maradékot, a kőcsipetkét, vég-

28 Vasarely és Magyarország. In: Gaston Diehl: Vasarely. Budapest, Corvina, 1979. 5–8.

29 KÁLLAI ERNŐ: *Martyn Ferenc művészete. Tájékoztató a festőművész gyűjteményes kiállításához*. Budapest, Anonymus Irodalmi és Művészeti Kiadó Rt., 1946.

30 NÁDAS PÉTER: Saját jel. In: KESERŰ 2004 (ld. 7. j.) 13.

31 Keserű Ilona 1971-ben Beke László „ELKÉPZELÉS”-projekt felhívására (ELKÉPZELÉS – „a mű = az ELKÉPZELÉS dokumentációja”) az alábbi, lakonikus választ adta: „Nem folytatok olyan jellegű tevékenységet, amit a felkérő levél megjelöl. Számomra a mű létrejötte egyet jelent a tárgyi megvalósításával. A kivitelezés módja kezdetől meghatározó és módosító szerepet játszik a munka folyamatában, gyakran

önálló dinamikus erővé válik. Példa: kitaláltam a kődarabokból és kötőanyagból készülő »tapasztott plasztikát«, ahol az anyag és módszer lehetővé teszi a nagy méretet és a szükséges ritmusban történő megvalósítást. 10 m hosszú földre épített domborzatot csinálók, a munka nagyrészt elkészült. Keserű Ilona, Budapest, 1971. szept. *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei*. Beke László gyűjteménye, 1971 (faksimile kiadás). Szerk., bev., műtárgyjegyzékkel ellátta BEKE LÁSZLÓ. Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS–Tranzit, 2008. 84–85.

32 Walter AUE: *P. C. A. Projecte, Concepte & Actionen*. Köln, DuMont, 1971.

33 Forrás: <http://villanyiborvidek.hu/hu/villanyiborvidek/latnivalok/nagyharsanyi-szoborpark>. (Letöltve: 2018. 01. 31.)

ső soron a hulladék anyagot, amire más aligha tartott igényt. Keserü mindazonáltal érzelmek és bármiféle hangulatkeltés nélkül írja le a munkamenetet: „A szobrászok által termelt kötörmelékkel borítom a felületeket, a formák alapja nagyobb kődarabokból készül.”<sup>34</sup> Keserü nem kibontja, hanem összerakja a sírkősziluett monumentálissá vastagított formáját – a konstrukciónak újfajta, és kikezdhetsenül személyes értelmet adva. Gyöngéd figyelem ez a természet és az anyag iránt. Nem éket ver a földbe, és a vertikumot meghódítandó, nem a nagy függőlegesben mutatja be a szobrászati szűzsékpézés lehetőségét, hanem a földhöz tapadva, szervesen és lüktetőn a süllyedésben-emelkedésben a sírkőtest pillanatnyilag megakasztott állapotait tárja föl. (A minimális beavatkozásokban Pauer Gyula megy a legmesszebbre, aki a pseudo-hegyintervencióval magának a szobrászatnak és a látszatoknak az értelmét teszi idézőjelbe.)

Keserü a sírkő sziluettjét, ami eddig csak a vászondomborítások terepe volt, valóságos, hatalmas testté formálhatta, háromszorosan megismételve, ám kicsit mindig máshogy. Méretük szerint osztályozta a köveket, és háromfajta textúrát adott a formának. Föld alá süllyedő vagy éppen kiemelkedő állapotfelvétel – utalás a temetőben talált kövek tektonikus mozgására is.

Keserü gesztusát – összegyűjteni a hulladékot – majd a kilencvenes években találjuk meg újra. Az ilyesfajta tevékenységek kapcsán bukkan föl a mű mint meditációs objekt fogalma, s az aprólékos technikában a hagyományosnak tekintett női munkák rutinját és rítusát újraélő gesztusok felidézése is.

Keserü Ilona sírköves munkáinak szorosabb követését a kelet-közép-európai hatvanas évekre vetett nemzetközi pillantás ösztönözte, továbbá azok a művészeti világban az elmúlt években végigsöprő pop-art kiállítások, amelyeknek egyik állomása a budapesti Ludwig Múzeum is volt a maga közép-európai történeteinek kiállításával. E kiállítás katalógusában – de következetesen több fórumon is – Fehér Dávid meggyőzően érvel



11. **Keserü Ilona:** *Tapasztott formák*, 1000×685×53 cm, 1971–1973  
Márvány, mészkő, habarcs  
Nagyharsányi Szoborpark, Villány

amellett, hogy a pop-art nyugati hatásmechanizmusain és a terminológiai kényszeren túllépve valamiféle komplementer egységben lenne célszerű értelmezni a „keleti” és a „nyugati” művészeti gyakorlatot,<sup>35</sup> amelynek során az azonosságok (globális kihívások) és a különbségek (lokális megoldások) rajzolnák ki a művészet és a kultúra korábbiánál érzékenyebb és sokkal jobb felbontású európai térképének részleteit.

Aknai Katalin

művészettörténész, tudományos munkatárs  
Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi  
Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet–  
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény  
A Műértő – művészeti és műkereskedelmi folyóirat szerkesztője  
aknai.katalin@btk.mta.hu

34 KESERÜ 2004 (ld. 7. j.) 82.

35 FEHÉR DÁVID: „A pop-kérdés”. Pop art és Kelet-Közép-Európa. In: *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*. Szerk. TIMÁR Katalin. Kiállítási katalógus. Budapest, Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum,

2015. 116–129; DÁVID FEHÉR: „Where is the Light?” Transformations of Pop Art in Hungary. In: *International Pop*. Ed. by Darsie ALEXANDER–Bartholomew RYAN. Exhibition catalogue. Minneapolis, Walker Art Center, 2015. 131–148.

## Variations on Tombstone Forms

For an art historian intimately concerned with the œuvre of Ilona Keserű, the year 2017 was truly exceptional: the artist's catalogue raisonné (Ilona Keserű Ilona catalogue raisonné, I. 1959–1980. Ed. by Katalin Aknai, Kisterem, Budapest, 2016) was published as the fruit of many years of dedicated labour, and works produced by Keserű in the 1960s, at the height of her career, were placed firmly in view within the international context thanks to two exhibitions. Among the artworks featured in the New York show titled "With the Eyes of Others: Hungarian Artists of the Sixties and Seventies" was an enormous wall-hanging with tombstone forms made by Keserű in 1968, which – aside from two previous exhibitions and one action documentation – had spent its entire existence locked away in a cupboard. The history of this textile artwork serves as an interesting footnote to the growing recognition of this artist, which culminated in September 2017 with the work being acquired – as a direct result of this exhibition – by New York's Metropolitan Museum of Art. Despite its reception by American press writers, who acknowledged the refreshing and original monumentality of the tapestry – and agreed with the opinion of the curator, András Szántó, that for artists living behind the Iron Curtain, an analysis of their immediate surroundings served as the major source of inspiration – the morphology of the tombstone iconography, with its roots in Folk Art, remains difficult (i.e. almost impossible) for the American public to interpret. When such a purchase is made, it is pertinent to ask whether today's representation of the "independent" and "progressive" art that flourished in the former Eastern Bloc is motivated by a democratic gesture towards Central Eastern Europe (or, as the case may be, Latin America or South Africa) by a global capitalism operating under the ideological aegis of multiculturalism, or by a desire for a new narrative that understands postcommunist transitions (and the postcolonial condition) within the larger geopolitical framework.

Describing Keserű's tombstone motif as "uncomprehended" or unsituated is intended not as criticism but as a means of directing attention to the interpretative blind spot that may exist in connection with a work or a context; it appears also to recall the now defunct theory of the centre and the periphery, together with the local, unwritten histories of the region. How, though, can all this be adequately presented when fifty years have passed since such works were created?

In my paper I attempt to offer a presentation and analysis of the origins and inspirations of Ilona Keserű's tombstone motif, and the history of the motif's migration and its forms of representation as manifested in her works and exhibitions.

Bearing in mind the dramaturgy of the pictures produced by Ilona Keserű in the second half of the 1960s, however, it is hard to remain within the confines of linearity. Under the "patent" of the tombstone motif, Keserű concurrently made collages, assemblages and her first stitched and embossed pictures; she was influenced by the conceptualism inherent in unusual objects, while at the same time she experimented with ways of creating a neo-avantgarde alchemy of the "style of motifs" copied/rescued from folklore; all this resulted in a variant of Pop Art in Hungary that bears its own unique interpretation.

*Katalin Aknai*  
art historian, research fellow  
Hungarian Academy of Sciences, Research Centre  
for the Humanities, Institute of Art History–  
Psychiatric Art Collection of the HAS  
editor of *Műértő* art monthly  
aknai.katalin@btk.mta.hu

### TÁRGYSZAVAK

hatvanas évek, neoavantgárd, folklór, népművészet, pop-art, feminizmus, project art, land art

### KEYWORDS

Sixties, neo-avantgarde, folklore, Folk Art, Pop Art, feminism, project art, land art

Perenyei Monika

## A titkos nyelv

*Képek és jegyzetek a hetvenes évek „kreatív” fotóhasználatának  
mélylélektani aspektusaihoz*

### Expozíció

*Expozíció – Fotó/Művészet – 1976/2017.*<sup>1</sup> E címen volt látható 2017 elején a Vintage Galériában az a kiállítás, amely Barkóczy Flóra rendezésében az 1976-os *Expozíció – Fotó/Művészet* című kiállítás rekonstrukciós kísérletével, valamint a kísérő katalógusban ez irányú kutatásainak közlésével élénkítette fel a színtérnek a fotografikus művészet szüntelen változásaira érzékeny részvevőit. A hatvani Hatvany Lajos Múzeumban negyven éve megrendezett és Hajas Tibor pre-performanszával megnyíló tárlat, miként a hetvenes évek közepén, ma is jelentős eseménynek számít, az eltelt időben pedig a hazai művészeti diskurzus öröndetes jelenségévé vált: nemcsak a részvevők adatközlése és visszaemlékezése okán, de recepciótörténetileg is velünk él. A friss elemző kutatások és kontextualizáló megfigyelések olvashatósága és láthatósága újabb értelmezői szempontok felvetését inspirálja; fenntartjuk emlékeztetőt és tovább szöhetjük az analitikus/kreatív fotóhasználatot övező diskurzust. Az időbeli távolsággal a kontextusok egyre nagyobb sugarú köreinek a közepén látjuk az 1976-os *Expozíció* című kiállítást, és ezek a nagyobb rádiuszú értelmezői körök a szomszédos humán diszciplínák kutatásainak (társadalomtörténet, pszichológia, film-, fotó- és irodalomelmélet) ugyancsak gyarapodó interpretációs köreivel is fedésbe kerülnek.

Nem kevésbé élénkítő hatása a hajdanán az *Expozíció* kiállító és azóta is aktív alkotók szüntelen problémakeresése: életművük szerves alakulása az interpretáció fogalomkészletének (retrospektíven is ható) átgondolását motiválja. Példa erre Hámos Gusztávnak

a filmrendezésben a fotografikus állóképet helyzetbe hozó, a dokumentarista fotografikus felvételek zeneileg ritmizált szerkesztésével a fényképet az időformák és a narrativitás újabb lehetőségeibe merítő munkája. Katja Pratschkével készített fotófilmjei közül különösen érdekesek számunkra azok, amelyek még Hámos 1979-es disszidálása előtt, Budapesten készített fényképeiből építkeznek.

Hámosnak az 1976-os, hatvani *Expozíción* kiállított két munkája *A szociofotó kritikája* összefoglaló cím alatt volt látható. Az egyik tablót az a szekvenciát foglalja keretbe, amelynek felvételeit Hámos 1974–1975-ben gyermekkorra meghatározó helyszínén, a VII. kerületi Szinva utcában készítette. A „csikágói” bérház függőfolyosós belső udvarának közepéről nyíló látványokat Hámos húsz képkockába szerkesztve rögzítette. Lábával szilárdan a talaj egy bizonyos pontján állva felsőtestével fordult mindkét irányba, és e „kör” öt ívszakaszából egy képzelt vertikális tengelyen felülről lefelé haladva négy-négy felvételt készített. Tekintetével végigsimította a hajdanán belakott teret, és a kamera optikájának segítségével beväste látványát a homlokzat sziluettjével hasított fénylő égtől a kamerát kezelő fotós pozíciójának tanúsítványáig, a talajburkolaton látható saját lábáig. A szekvencia szegmensei között mind horizontális, mind vertikális irányban átfedések vannak, az egyes képek *enjambement*-szerűen egymásba hajlanak: felismerjük ugyanazt az épületrészt, magas fát és udvari tárgyakat, ám a látószög változásával ezek környezetük viszonylataival gyarapodnak, perspektivikusan finoman eltolódva más és más nézetet mutatnak. Az 1976-ban tablótba szerkesztve bemutatott széria képanyaga e

<sup>1</sup> *Expozíció – Fotó/Művészet – 1976/2017.* Budapest, Vintage Galéria, 2017. január 17. – február 24.



dokumentumképeket zenei szekvenciával montírozó, a fotográfikus kép konkrétságát a fikció regiszterébe emelő fotófilm, a *Traboulesh* (2014) matériájának része is. A fotófilmben (és a fotófilmekhez kapcsolódó *Sample Cities* című fotókönyvben) azonban az 1974-ben, egy budapesti bérház udvarában készült képszekvenciák a jelentéseltolás eszközével egy fiktív város leírásában jelennek meg. A „csikágói” Szinva utcai bérhárról készült képsorok több budapesti bérház ez időben és ugyancsak topográfikusan hű, programszerű módszerrel készült fényképszekvenciái a függőfolyosós város, *Traboulesh/Tubalest* bemutatásaként jelennek meg. A visszatekintésben összeszerkesztett és fikcionalizált képsorok az emlékezés *sűrítő* folyamatának allegóriái. Az élménytöredékeket is felidéző fotográfikus képek mint *motívumok* egymást erősítik: a gangok rejtélyes labirintusainak városa (is) kirajzolódhat a hetvenes évek közepi fotóprogram képeiből. „A kegyelem városa Traboulesh. A lassan hömpölygő, barnásan sűrű, zavaros vizű folyó két szemben levő partján fekszik, ott, ahol a síkság a hegyekkel találkozik. Ha az utas hajnalban tekintetét az égre emeli, azt látja, hogy a házak tetejét övező esőcsatornák csaknem teljesen elfedik szeme elől az égboltot. A tetőzet széles párkánya betakarja az épületek falán függő, konzolok tartotta nyílt folyosókat, amiket itt »gang«-nak, illetve »traboule«-nak hívnak. Traboulesh házai azt a benyomást keltik, mintha magánszférájukat a nyilvánosság felé kifordították volna, hogy az esetleges rendbontók, bajkeverők a gangok labirintusában el ne szökjenek. Ha viszont az utas fejét lehajtja, öklét zsebe mélyére süllyeszti, földre szegett tekintete nyirkos, hideg, csiszolatlan, penészfoltos betonlapokat lát. Az ütött-kopott padlóburkolaton eldobált szemét; koszos kis csatornácskák vezetnek a bűzös víznyelőkhez. A téli latyak mocskos nyomot vésett a padlócsempébe. Az utas, ha tekintetét újra fölemeli, látja, hogy kigyuladnak a fények az ablakokban, egyik a másik után. Hallani véli a lakók ébredését, mint akik sietve, sebtében magukra kapják munkaruhájukat, hogy szolgálatkészen sorakozzanak, rögtön az udvar fagyott kövezetén. Fönről lefelé nézve a város lepusztultan romosnak látszik. A házfalakról málló vakolat mögött repedések

és lyukak bukkannak elő, egy háború vagy katasztrófa nyomai. Traboulesh a kegyelem városa. Lakói jelen időbe zárt életet élnek: jelen pillanatban sorban állnak; túl kevés alvástól gyűrött arccal szállnak túlszűfolt buszokra, melyek sötétszürke utcákon vonszolják őket rendeltési helyükre. A buszsofőr hátat fordít rakományának, neki mindegy, hogy kit vagy mit hagy maga mögött. Az emberek kerülnek a másik tekintetét, nehogy tanúi legyenek egymásnak. Senki sem látogatja ezt a várost önszántából, ide nem jár egy ép lélek, hacsak egy utas valami véletlen folytán oda nem téved.”<sup>2</sup>

A másik, 1976-ban kiállított munka a fotómontázsok jelenségvilágát gazdagítja: Hámos hetvenes évekből praxisából talán a legismertebb, mintegy az alkotó védjegyévé váló, *Felezés* elnevezéssel ismert fényképei közül való. A *Felezés* képei montázsokként hatnak, ám ez nem utólagos vágás eredménye: a látványrészletek mint kontrasztos képi elemek már a kamera keresőjében egymás mellé kerülnek, és a síkra projektálva mint különböző érzetminőségű (közeli–távoli, sűrű–ritka, nyugodt–dinamikus, dermedt–illanó, horizontális–vertikális, éles–tompá, banális–fenséges) montázsszegmensek összeadódásával ( $1+1=3$ ) működnek. Ezek a képileg belső, mert egy plánon belüli fotómontáznak tekinthető, ám a leképezés technikája felől nézve a külső világban fellelhető „természetes montázsok” a hazai fotómontázs történeti alakulásának láttatásában, a kontinuitás–diszkontinuitás kérdéskörén keresztül a klasszikus avantgárd fotómontázs-hagyomány továbbgondolásában is érdekesek.<sup>3</sup> Mert a fotómontázs nemcsak hogy minden miliőben más, de történetileg is változik. Változatossága szinkrón és diakrón metszetben is kitűnik. Hámos munkái a Vintage Galériában 2017-ben bemutatott rekonstrukciós tárlaton (amely nem is kívánt teljességre törekedni) nem voltak láthatók. Ám Hámos számára az 1976-os *Expozíció* kiállítás ígéretes felütés volt: alig egy évvel később három fotószekvenciával szerepelt azon az eindhoveni kiállításon,<sup>4</sup> amely 1977-ben a kelet-európai konceptuális fotográfia problémaköreiről adott számot, és ezzel jelentős mozzanatnak mutatkozik abban a kurátori-művészettörténeti ambícióban, amely a Fal/Vasfüggöny két oldalán formálódó „fotó-

2 HÁMOS Gusztáv–Katja PRATSCHKE: *Sample Cities*. Berlin, Revolver Publishing, 2014. 85–95.

3 A *Felezés* képei az Ella nevű város „bemutatásában” jelennek meg, mind fotófilmen, mind a *Sample Cities* lapjain: 6–17. A fantázianevekkel megjelölt „fotóvárosok” összeszerkesztésének inspirálója a *Láthatatlan városok* Italo Calvino megkonstruálta mátrixa. Calvino elbeszélésében a mese hallgatójában (Kubla kán és az elbeszélés olvasója) a Velencéről közölt leírások különféle városokként képződnek meg.

A *Sample Cities*-ben a láthatóságokat rögzítő fényképek egy-egy narratíva mozaikjai, az emlékképeket rendszerező narratív gondolkodás szerkezeti modelljei.

4 *Oosteuropee Conceptuele Fotografie*. Eindhoven, Technische Hogeschool, 1977. A kiállítás csehszlovák, jugoszláv, lengyel és román szekciója mellett a magyar válogatásba Hámos Gusztáv munkáin kívül Attalai Gábor, Jovánovics György, Kismányoky Károly, Maurer Dóra, Pinczehelyi Sándor és Tóth Gábor munkái kerültek be.

látás” tendenciáinak az összefűzésére irányult. Gondolatmenetem így értelemszerűen nem a rekonstrukciós tárlat részleteiből bontakozik ki, sokkal inkább a kísérő katalógus kutatásösszegző tanulmányát és a visszaemlékezések közléseit (Maurer Dóra, Beke László, Hámos Gusztáv) veszem alapul, hogy újabb szempontok felvetésére tegyek javaslatot, amelyek – mint például a fotografikus kép esztétikájába involválódó pszichológiai és mélylélektani ismeretek – talán a hazai fotografikus képalkotás autonómiájának alakulását és vele együtt a fotómontázs-hagyományunk értését is gazdagíthatja.

## A fotográfia tudománya

Barkóczy kutatásösszegző tanulmányából és a hatvani *Expozíció* kurátor-rendezőivel, Maurer Dóra képzőművésszel és Beke László művészettörténésszel készített interjújából egy bizonyos szempont szerint válogatok. A *fotografikus kép esztétikájának emancipálódása* Nyugat-Európában és a tengerentúlon egyaránt eleven kérdés volt a hetvenes évek laboratóriumi időszakában. Ez a problémakör az, amely szempontrendszerem motiválja, egyszersmind azt az átfogó panorámát kínáló látópontot is kijelöli, ahonnan közelíteni kívánok a hazai konszenzuális, egyben uralkodó narratívához. Ez a narratíva pedig nem más, mint a hazai analitikus/mediális/experimentális/kreatív fotóhasználatnak a konceptuális művészet alá rendelése.<sup>5</sup> A fotografikus leképezést használó konceptuális művészet hazai tendenciáinak felmutatása, körülrajzolása kétségtelenül üdvös vállalkozás, és olyan kutatói eredmény, amely a nemzetközi diskurzusba ágyazhatja a hetvenes évek magyar – a továbbiakban, az egyszerűsítés jegyében és Hajas Tibor szóhasználatát követve – „kreatív” vagy „új” fotóhasználatait. Meglátásomban azonban, a fotókonceptualizmus „csak” egy fejezete (előzménye és/vagy szimultán része) a fotografikus leképezés hetvenes évektől egyre látványosabban megnyilvánuló esztétikai emancipációjának. A fotografikus leképezés performatív lehetőségeinek jegyében a fényképezés „tárgyát” is aktívan a fényképezés folyamatába involváló fotográfusi gyakorlatok, vagy a fényképek mint nyomrögzítő tech-

nikai képnek, továbbá a fotó alapú reprezentációk kliiséinek szemiotikai elemzése a fotókonceptualizmusnál tágabb kérdés. E nézőpontból a fotografikus leképezés nem egyszerűen egy bizonyos funkció szerint használt eszköz, hanem új formák, új kvalitások létrehozásában segítő (mondhatni tevékeny) médium. E hosszú, a fotografikus képalkotás szuverenitását hozó, és lokálisan különböző színezetű folyamatok visszafejtésében kiolvashatók úgy esztétikai kérdések (Bernd és Hilla Becher 1958-tól művelt intermediális, az optikai-technikai képet az ipusztériális tárgyakkal tektonikailag összefűző dokumentarizmusa) és a percepció változásával alakuló reprezentációs problémakörök (*képanalitika és reprezentációelmélet*), mind emlékezetpolitikai vállalások (Bernd és Hilla Becher) és művészetpolitikai állásfoglalások (*amerikai posztmodern elmélet*). A fotografikus kép önálló esztétikájának története felől nézve a magyar kreatív fotóhasználatok jelenségkörei is kibújni látszanak a fotókonceptualizmus uralkodó, az interpretációk lehetőségeket némileg szűkítő narratívája alól.

Európa (és a hajdani NSZK) művészeti központjaiban (az észak-rajna-vesztfáliai régióban Düsseldorf, Köln és az észak-hesseni kasseli Documenta) a fotografikus eljárás esztétikájának szuverenitása „tudomány és művészet” problémakörének felelevenítésében és a dokumentum/autenticitás és fikció szempontrendszer bevezetésében fogalmazódott meg. Ez szembetűnően Bernd és Hilla Becher 1958-ban kezdődő, vállaltan a területenkívüliség pozíciójából kidolgozott, 1972-ben a minimalista alkotóktól is felfedezett közös alkotómunkájában követhető nyomon. „Hogy ez művészet, vagy sem – idézi Carl Andre Hilla Bechert –, nem igazán érdekel minket. Minden bizonnyal a létező kategóriák között helyezkedik el. Mindenesetre a művészet iránt érdeklődő közönség az, amelyik a legnyitottabb szellemű, és hajlandó gondolkodni róla.”<sup>6</sup> Klaus Honnelf magyaráz is olvasható, a fotótörténetet médiumelmélettel és Arnold Hauser szociológiai kutatásaival összefűző, a kasseli Documenta fotószekciójához írt tanulmányában pedig expressis verbis meg is jelenik.<sup>7</sup> Honnelf a fotográfia melletti védőbeszédében a fotografikus képet – összhangban a 19. századi felfedező és pozitivisták tudósok fotográfusi munkájától Eugène Atget párizsi fényképein és a Neue Sachlichkeit fotográfusi életmű-

5 BARKÓCZI Flóra: A fotó mint képzőművészet. Az *Expozíció – Fotó/Művészet* című kiállítás értékelése. In: *Expozíció – Fotó/Művészet 1976/2017*. Katalógus, Budapest, Vintage Galéria, 2017. 38, 48.

6 CARL ANDRE: A Note on Bernd and Hilla Becher. *Artforum*, December 1972. 59.

7 KLAUS HONNELL: A fényképezés a hitelesség és a fikció között. Ford. SCHULCZ Katalin. In: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. BÁN András–BEKE László, Budapest, Enciklopédia, 1999. 161–202. A Documenta-élmények (és Honnelf munkája) hivatkozási pont Beke, Maurer visszaemlékezésében, és meghatározó élmény volt Körner Éva számára is.

vein át alakuló, majd a Becher-archívumban folytatódó, egyszersmind tudományos (egzakt) alapokra helyezett dokumentarista hagyománnyal – egy, a valóságtól eloldódó dologi létezőként írja le. A fénykép nem a valóság másolata, még csak nem is a tükörképe, mondja, hanem a valóság rendkívül megbízható és következetes képi átformálása természetszerűen saját törvények alapján.<sup>8</sup> A *fotográfus tudománya* a kameraműködés ismeretét, a fénykép valósága és a szenzuálisan és a kognitív folyamatokkal szimultán zajló látás valóságának megkülönböztetését, nem utolsósorban a fotográfus empirikus tárgyismeretét, a pszichofiziológiai érzékelés és a képalkotás közötti fordító tevékenységének kimunkálását foglalja magában. A fényképezés művelési lánc a nyelvek közt fordító munkájához fogható: fordít a láthatóságok és azok képi megjelenése között. A fotográfus minden fényképpel jelenvalóvá teszi a lefényképezett jelenséget, és ebben a dokumentarista (materialista) szemléletű fotográfusi eljárásban a dolgok mint olyanok lényegessé válnak. „A fotó mechanikus keletkezési folyamatának közvetlen következménye egy nem sejtett, előzőleg nem tapasztalt felértékelés: a dologi világ felértékelése.”<sup>9</sup> A fénykép ezeket a dolgokat azonban nemcsak láthatóvá teszi, hanem meg is világítja: pontosabban rögzíti, mint amennyire azokat az emberi tekintet felfogni, illetve az emlékezet bevéssé képes. A fotográfián keresztül felértékelődő, mert dologi létezéssel tüntető jelenségvilág, illetve azok fényképe azonban vissza is hat percepciókra: a fotografikus kép mintegy beleeszi magát a tudatunkba.

A düsseldorfi *deadpan* esztétika megalapozásában is nagyhatásúnak bizonyuló Becher-iskola<sup>10</sup> kezdeteivel párhuzamosan (Bernd Becher 1976-ban indított osztályt a düsseldorfi akadémián), a fotografikus kép esztétikájának szuverenitása a tengerentúl is akut kérdés volt. Sőt, művészetpolitikailag kimondottan forró, hiszen heves intézménykritikai indulat táplálta a fotografikus leképezésre irányuló figyelmet, amely a vizuális művé-

szetek posztmodern elméletének kidolgozásában futotta ki energiáját. Ami számunkra érdekes az *October* folyóirat hasábjain publikáló műkritikusok szemléletmódjából, hogy intézménykritikájukban a fotografikus kép mibenlétének körülírása viszi a főszólamot; ugyanis az individuális alkotó kompozíciós elgondolásaihoz, a szubjektív alkotói kézjegyhez köthető festészetből, és a festészeti formaképzés közvetítésére íródó művésztörténeti szakzsargonból kerestek kiutat. Példa erre Rosalind Krauss index-teóriája,<sup>11</sup> Douglas Crimpnek a reprezentációt a tudatműködés funkciójaként felfogó vizsgálódásai, Christopher Phillipsnek a MoMA fotópolitikáját dekonstruáló kutatásai,<sup>12</sup> Abigail Solomon-Godeau műtárgypiaci megközelítése, továbbá Thierry de Duve-nek<sup>13</sup> a fotóértésbe a freudi gyász és trauma fogalmát bevezető kísérlete. Figyelmüket a fotografikus képre és eljárásra fókuszálták, és igyekeztek azt elkülöníteni a szubjektív szerzői kézjegyet implikáló, hermetikus festészeti hagyománytól. Mindehhez, vagyis egy új kritikai nyelv kidolgozásához a strukturalista szemiotika tagolási szisztémájára (grammatikai elemek leírása, illetve jelelméleti klasszifikációk) és a pszichoanalízis topológiai modelljére (a tudatalatti és tudatos közti feszültség belátására) támaszkodtak. Módszertanuk és elméleti preferenciájuk logikus folyománya, hogy Jacques Lacan, a pszichoanalízisre a szemiotika tanulságaival tekintő pszichoanalitikus fogalomkészletét is (*imaginárius, identifikáció, tükör-stádium*) mozgósították. A kritikai kutatás paradigmáját, többek közt a fotografikus kép tudományos megközelítésének módszertanát is a pszichoanalízis, az interpretáció mélylélektani tudománya szállította.<sup>14</sup>

Foucault-i indíttatású intézménykritikájában Douglas Crimp kutatói elszántságát a művészet modernista intézményrendszerében a fotográfia elfojtott és elhallgatott szerepének explicitté tétele hevítette. Akárcsak Klaus Honnef esetében, személyében is társult a teoretikus és a kurátori szerepkör: az 1977-ben megrendezett *Pictures* című kiállításhoz írt tanulmányában<sup>15</sup> a fiatalok

8 Uo. 168.

9 Uo. 180–181.

10 Becher Klasse, vagy Düsseldorfi Iskola. Tanítványaik első generációjába (az első csoportba) tartozó Thomas Struth megfogalmazásában Becherék a gondolkodás laboratóriumát kínálták tanítványaiknak.

11 Rosalind KRAUSS: Notes on the Index. *October*, 3. Spring, 1977. 68–81. A nyomhagyás minden műtípusra kiterjesztett paradigmájának meghirdetésében – pszichoanalitikai referenciáiban bármennyire is előremutató – Krauss, miközben funkcionális modellnek teszi meg, instrumentalizálja is az általa esszenciálisan fotogramként láttatott fényképet. Gondolatköre a fotografikus leképezés

nyelvezetének perspektívájából rövidre zárt.

12 Christopher PHILLIPS: The Judgement Seat of Photography. *October*, 22. Autumn, 1982. 27–63.

13 Thierry de Duve: Time Exposure and Snapshot: the Photography as Paradox. *October*, 5. Summer, 1978. 113–125.

14 „If psychoanalysis is the prevailing paradigm for critical inquiry today, it is precisely because The Interpretation of Dreams in this way develops itself as the dream, and therefore the desire, of interpretation itself.” Joel FINEMAN: The Structure of Allegorical Desire. *October*, 12. 1980. Spring, 46–66: 48.

15 Douglas CRIMP: *Pictures*. Exh. cat. Artists Space in New York, 1977. Újraközzölve: *X-tra*, 8. 2005. Fall, 17–30.

mediálisan és vizuális forrásai (televízió, film, magazin-kultúra) alapján is heterogén munkáit a performativitás, a színrevitel, a reprezentáció láttatásának, a kép körülhatárolható dologként történő megjelenítésének vágyával jellemzi. Ez a vágy a képi formákat összemosó vizuális kultúra uralmából sarjad: a fotó alapú média- és filmpar képei már nem a valóságra referálnak, hanem annak helyébe léptek. A képektől elrabolt valóságot azonban visszaszerezni már nem lehet: nincs más kiút, mint a reprezentációs kliséknek idézetükkel és *re-enactment*-jükkel, a színrevitelükkel történő láttatása.

A New York-i fiatal művészek nem kívánnak a modernizmus mediálisan önreflexív ösvényén haladni: a néző imaginációjához keresnek utat, a képek színrevitelének, idézésének láttatásával az emlékezet és a fantázia pszichikus tartományát irritálják, a narratív hatású képek elemzése freudi fogalomkészletet kíván. Az önreferenciális festészeti tradíció uralta modernizmusnál jóval tágabban értett modernizmus gyermekei a fiatal generáció tagjai: a két háború közötti szürrealista hagyománynál, a szürreáliák lelki tartományába (álom, vágy, szorongás) bejáratos alkotói életmódnál veszik fel a szálát. Crimp elgondolásainak emblematisztikus megjelenítője a következő évben színre lépő Cindy Sherman lesz.<sup>16</sup> Sherman 1978-ban bemutatott *Untitled Film Stills* című munkája pszichológiailag sokkoló: narratív hatású, de történetet nem olvashatunk ki belőle, viszont filmes klisék és szerepek színrevitelével izgat. A kamera látószögében előadott és váltogatott szerepek megsokszorozódásában az alkotói szubjektum is széttöredezik. A kamera átváltozást/átváltoztatást gerjesztő, egyszersmind dokumentáló lehetőségeivel a szilárd, szerzői szubjektumból eredeztetett alkotói szerep mítosza is roncsolódik, és e szerepszóródásban

ahogy Crimp érti és üdvözli az individuális, stúdiójában érintetlenül alkotó művészre alapozott múzeumi intézményrendszer erőziója is zajlik.<sup>17</sup> Crimp részben Walter Benjamin írásainak szellemében fogant, a vizuális művészetek posztmodern elméletét is művelő teoretikus, valamint kurátori munkájában a fotográfus eljárás vízvázlatát szerepbe kerül: a művészeti intézményrendszer kizáró-befogadó működésének megértésében a fotográfia művészetalkító szerepének belátása, kulturális funkcióinak a tudatosítása a kulcs. Crimpet a fotográfián keresztülli intézménykritikájában közvetlenül a muzeológiai vintage-kultusz motiválta (a fotó műkereskedelmi felhajtása), valamint a fotográfus képekre mint szerzői kompozíciókra irányuló művészettörténeti figyelem. Crimp a fotográfia demokratikus hozzáférhetőségét féltette a fotót unikális tárggyá avató, a festészen kiművelt művészettörténeti szakzsargontól.

Akárcsak Crimp gondolatrendszerében, Hajas Tibor meglátásában is a fotográfus eljárás vízvázlatát. Illetve Hajas az éleslátás képességével felvértezve egyszersmind magát lemeztelenítve (*self-exposed*) harcoként lép fel Vető János *erjesztő* kamerahasználatának apropóján: a fotó a front.<sup>18</sup> A fotográfus eljárás demokratikus és internacionális hozzáférhetősége okán a fotó nem a művészetnek egy része (mint fotóművészet), hanem maga „A” művészet, írja 1977-ben. Vagyis a művészet elkerülhetetlenül fotográfus kell hogy legyen. Ez a meglátás Walter Benjamin 1931-ben közzétett, majd 1936-ban megismételt, Crimpet is inspiráló tézisére rímel.<sup>19</sup> Crimp New York-i közegétől eltérően azonban a vasfüggöny mögötti, a fotó-alapú médiaipar bőségétől megkímélt szociokulturális közegben, ugyanakkor a

16 Douglas CRIMP: *Pictures*. October, 8. 1979. Spring, 75–88. Az 1977-es *Pictures* című kiállítás után két évvel ugyancsak *Pictures* címen közölt tanulmány megírásához, a korábbi katalógusszövegben foglaltak megerősítéséhez és kibővítéséhez Sherman munkáinak megjelenése határozottan hozzájárult. Crimp tanulmányának keretein kívül, ugyanakkor az általa említett, de nem részletezett szürrealista gyökerekre referálva érdemes megjegyezni a filmes és egyben női szerepkliisékkel játszó és azokkal szembeálló Sherman „elfutárát” Claude Cahunt (Lucy Renée Mathilde Schwob, 1894–1954). Cahun a két világháború között készült performatív fényképsorozatain, illetve azok által szerepek sokaságát játssza el. Határozott politikai állásfoglalása (barátnőjével a náci katonák összejövetelein véghez vitt provokációkig) alkotói víziójában és életvitelében a nemi szerepek határainak oldásával, a társadalmi nemhez rendelhető külsődleges jegyek összezavarásával, egy nemek feletti létezési mód (egy újabb gender) megkonstruálásával társult. Claude Cahun az identitás-szóródás szemléletes (fény)képeinek korai, a szürrealisták körével is érintkező megalkotója. Claude Cahun életművéhez: *Surrealism*. De-

sire Unbound. Ed. by Jennifer MUNDY. New York, Princeton University Press, MoMA 2002. 186–196. Sarah PUCILL: Magic Mirror. In: *Fotófilm: Állóképek mozgásban / Photofilm: Sampling the Archives*. Fotófilmszekció a Verzió Nemzetközi Emberjogi Filmfesztiválon. Kurátorok: Gusztáv HÁMOS–Katja PRATSCHKE–Thomas TODE.

17 Crimp teoretikusan radikálisan átrendezi a művészeti intézményrendszer struktúráját: az alkotói szubjektum–művészettörténet–múzeum triadikus szerkezetével leírható hagyományos intézményi modell helyett a fotográfia–művészettörténet–múzeum modellt javasolja átgondolásra.

18 „A hetvenes évek képzőművészete a kreatív fotó. Nem a képzőművészet egyik ága, hanem »A« képzőművészet. A fotó a front. Itt folyik, már egy ideje, a szemléletváltás döntő ütközete; mert a technika demokratikus és internacionális.” Idézi: BARKÓCZI 2017 (ld. 5. j.) 44. HAJAS Tibor: Töredékek az „új fotó”-ról. Vető János munkáinak ürügyén. *Mozgó Világ*, 1977. 1. sz. 68–70.

19 Walter BENJAMIN: A fényképezés rövid története. In: Uő: *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 689–709.

hivatalos kultúra konzerv termékein sínylődvé a fotográfus eljárás kreatív használata nagyon is a valóság visszaszerzésének médiuma lehet. Pontosabban egy másik „valóság”, a második nyilvánosság alternatív realitásainak felmutatásában, performatív elővezetésében vethető be. Mert a fotográfus képbe átvitt jelenségvilág egyszersmind azok jelenvalóságával is tüntet – miként erről Honnét is elmélkedett ekkortájt.

Hajas egyértelmű kinyilatkoztatása, miszerint a kreatív fotó „A” művészet, a fotográfus képalkotás szuverenitásának deklarálása, egyben a fotográfus médium helyzetbe hozásával a konvencionális művészetképtől való radikális elhatárolódása. „A fényképezőgép az aktuális technológia szintjén korszerű, ugyanakkor progresszívebb a nála is modernebb filmnél, vagy televízió-nál, mert azok használata a köztudomásúlag lomha felépítménytől függ. A film a filmet mozgó apparátus számára felfoghatatlan. A pápua remekül játszik a repülőgéppel, a film ideje még nem jött el.”<sup>20</sup> A német és az amerikai modell felvázolásával azonban nem kívánom a hazai kreatív fotóhasználatokat bármelyiknek is a keretébe helyezni, vagy ahhoz hasonlítani. Sőt, a fotográfus képalkotás autonómiájának („tudományának”) határokon átvelő alakulásában egy sajátos modellnek látom, amelyben a kreatív fotósok számára a fotográfus eljárás technológiai korszerűsége mellett a filmes apparátussal szembeni „amatőr” függetlensége, továbbá a fotográfiának mint egy, a diszciplínák és más alkotói médiumok közötti átjárást gerjesztő médiumnak a lehetőségei, valamint a fénykép performatív (a jelenben kibomló folyamatokat követő, a fényképben megvalósító) ereje is vonzó volt. A hazai „új fotó”, vagyis a fotográfus képalkotás emancipálódásának folyamatát egymással érintkező kérdéskörökben követem. Az egyiket *képanalitikáinak*

nevezném: a művek alkateleme volt a fotó, mondja Maurer.<sup>21</sup> A technológiailag korszerű fényképezés nem „egyszerűen” a dokumentálást segítette (például processzus művek megörökítése esetében), hanem a kép és a valóság viszonyának elemzése, a fotográfus képalkotás „nyelvezete” is immanens kérdés volt az „új fotó” művelésében; az érzékelés és a fotográfus kép esztétikájának *szemiotikája*, a *deskriptív realizmuson* túl a *performatív realizmus*<sup>22</sup> feltalálása. A másik a *montázs*, amely nem „egyszerűen” egy történetileg is figyelemre méltó képkritikai eszköznek (a hetvenes évek kreatív fotóhasználatára felől nézve a progresszív elődök, az ősök műfajának), hanem pszichológiai, illetve mélylélektani ismeretektől is színezett alkotó eljárásnak tűnik. A harmadik pedig az *intermedialitás*<sup>23</sup> és *interdiszciplinaritás*, amelyet nem egy konceptualizált kreatív programként értek, hanem ezt megelőzően a szociokulturális közegből (illetve az eleven művészeti közeg hiányából) adódó szükségszerűségként, a cenzúra szorításából sarjadó lehetőségként: a szükségszerűen „bricoleur” életmód eszményi, mert szabadságfokkal bíró szereppé formálása, a határjárás izgalmának felvállalása.

## Nem akarok „művész” lenni

„Mindig vigyáztam arra, mondja Vető János, hogy amatőr maradjak. Profi szinten. A modelljeim, mondja Vető János, amíg modellekkel dolgoztam, szintén profi amatőrök voltak. Amatőrök, mert a barátaim. Profik, mert tudták, hogyan kell szembenézniük az én gépemmel.”<sup>24</sup> E profi amatőr barátok köréhez tartozott Hámos, aki Vető *Kivettköztetés* című szekvenciájának (1974) egyik modellje.<sup>25</sup> „A kép kedvéért, mondja Vető János, bele kell

20 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

21 BARKÓCZI Flóra: Interjú Beke Lászlóval és Maurer Dórával 2016. november 9. In: *Expozíció 1976/2017*. Katalógus. Budapest, Vintage Galéria, 2017. 8.

22 Margaret IVERSEN: Following Pieces. On Performative Photography. In: *Photography Theory*. Ed. by James ELKINS. New York, Oxon, Routledge, 2007. 91–108. A *deskriptív, leíró realizmus* és a *performatív realizmus* megkülönböztetését Iversen André Breton *Nadja* című regényén szemlélteti, és a hatvanas és hetvenes évek fotóértéséhez, a fotográfus képalkotást a szépművészeti fotó gettójából kiszabadító fotográfusi gyakorlatok értelmezői fogalomkészletének gyarapításához vezet be. A szürrealista regény automatikus írásával analóg fényképezési módban a kamera nem a már adottat rögzíti, hanem követi a jelenben kibomló folyamatot, amelynek konklúziója előre nem tudható. A performatív fotográfusi gyakorlatokban a kamera a felfedezés eszköze, mint egy teleszkóp. Iversen nem egyszerűen a performance-szal hozza összefüggésbe a performatív fényképezői

gyakorlatokat, hanem meg is különbözteti attól a repetíció és a késleltetés (*repetition, delay*) fotográfusi technikáinak hangsúlyozásával. A másik bevonásával, a másik cselekvéseinek ismétlésével, újrajátzásával, egy másik ember követésével (Vito Acconci: *Following Piece*, 1969) és ezáltal továbbgondolásával a szubjektív expresszivitás apad, és a környezetébe vettett szubjektum hatásokban formálódó sokkalakúsága formálódik, illetve válik szemléletessé.

23 A becheri modell intermedialitása leginkább Csiky Tibor „szobor-fényképeivel” analóg. Csiky fotográfus képbe fordítja a plasztikus formákat, legyen az mérföldkő, vagy hús-vér testrészt. A síkra projektált domborulat képtektonikai tagolásban jelenik meg a frontális leképezésből adódóan. A fénykép és a tárgy összesimulásából előálló köztes és új entitás a fénykép.

24 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

25 Publikálva: SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben, 1965–1984*. Budapest, Új Mandátum, 2007. 128.



1. **Hámos Gusztáv:** *Átváltozás*, 1977  
 24×36 mm-es negatív, 20db 10,5×14,5 cm-es vintage nagyítás a képsorból paszpartuban  
 H. G. tulajdona

nyúlnom a valóságba. Utálok az ellesett pillanatokat. A kamera nem leskelődik. A kamerának foglalkoztatnia kell a tárgyat.”<sup>26</sup> Vető erjesztő, mert a „tárgya” foglalkoztatásával a fényképezés játékát dúsító kamerahasználatában a modellek kilépnek a konvencionálisan passzívnak képzelt szerepkörből: a keletkező fotografikus kép aktív alakítói lesznek. A *Kivetkőztetés* hat képkockáján követhető, ahogy egy zsákból, mintegy az intimitás sötétségéből a nyilvánosság világosságába bújik elő egy meztelen fiú és egy meztelen lány. Fokozatosan kontúrozódó figurájuk az összezártságból szabadulással szimultán egyre elevebbé, bemozdulásukban végül elmosódottá válik. A *Kivetkőztetés* képsora több évtized távlatából a fényképek keletkezésének feltárásaként is olvasható: folyamatában (legalábbis stációiban) élénk tárják a mű létrejöttét, vagyis „A” művészet nem más, mint önnön keletkezésének póré, eleven színrevitele és e művelet szimultán megörökítése. A Művészet a saját keletkezése folyamatának láttatása, közzététele a szubjektív műhelyitkok hermetikus őrzése helyett; ez pedig másban nem, csak a fotográfia médiumában, azon belül is a fényképezés performatív módjában, a jelenben kibontakozó történéseket gerjesztő, és azokat felfedező kíváncsisággal követő kamerahasználattal lehetséges.

Hámos Vető sorozatával időben és performativitásában is érintkező képein, amelyek *AKTUÁLIS MŰVÉSZI POZÍCIÓ KERESÉSE* (1974) címen ismertek,<sup>27</sup> a fényképezés műveletében hagyományosan kiosztott szerepek tovább variálódhatnak. A műveletből inkább többszereplős, dialogikus játék lesz, amelyben a konvencionális szerepek, az aktív fotós és a passzív modell lehetőségei elmozdulnak és összeecsúsznak. A fotográfus egyben modell is: az aktvépek „tárgyává” teszi magát, az aktkép modellje mint partnere oldalán elhelyezkedik a képben ő is. Mondhatjuk, hogy két modell van: az egyik a kamerát kezeli, a másik a kamera kezelését (is) figyeli. Együtt a megfelelő (aktualitásukban adekvát) pozíciók kitalálói és megvalósítói a tükörrel (tükörképpel) dúsított helyszínen és főleg a kamera aktuális, mert jelenidejűségében a formálódó szituációra irányuló (azt gerjesztve új formát teremtő), és nem a múltat konzerváló működésében.<sup>28</sup>

A tükröződéstől dúsított képi térben a kamera a látható és látó testek közé kerül, involválódni látszik a láthatóságok jelenségvilágába, a technikai képet előállító gép a meztelen testekkel vegyül. A nézőség és a nézettség szétválaszthatatlanul egymásba fonódik, és az aktkép toposzának felfrissítésében a szerző is lemeztelenedik. A fesztelen megmutatkozás mint az eleven, éltes művészet utáni vágy képbe fordítását és a libidinális nézés teremtő potenciálját érzük tetten; magunkon mint a képek szemlélőin is.

„A fotón nem dokumentáljuk, hanem megvalósítjuk a külsőnket. A fotó ösztönöz, hogy a férfiból nő lehessen, a fiatalból öreg [...] A személyiség határainak átlépése korlátainak átlépésére uszít.”<sup>29</sup>

A határok kikezdésére „uszítás”, az átváltozás gyönyörűsége például a maskulin minőségek levetkőzésében és a feminin minőségek érvényre juttatásában Hámos *Átváltozás* című munkájában őrződik. Donald Cammel és Nicolas Roeg *Performance* című filmjében (1970) a szubtilis gender-bender játékok, a maskulin „elvárgólagosság” lágyulása és a feminin „olvatagság” kiélesedése két férfi és két nő kapcsolati dinamikájában történik meg onirikus atmoszférában (részben orientális utalásoktól fűlledt szuterénben), pszichedelikus révülettől katalizálva. Hámos *Átváltozás* című, húsz felvételtől álló képszekvenciája egy, a privát életterében megrendezett performansz képi produktuma. (1. kép) Hámos részben egy tükör előtt vitte színre átváltozását az arcszörzet leborotválásától a férfiruhákból való kivetkőzésen és hímtagja meztelen combjai közé rejtésén keresztül a női ékességek, a ruhák, a smink és a mimika felvételéig. A kellékes asztalra helyezett tükör mögött állította fel a kamerát, a tükrön pedig a kamera objektívjének helyet adó rést vágott. A kamerát a jelenlévők kezelték, tetszőleges időben exponáltak, leginkább akkor, amikor az átváltozás/átváltoztatás műveletei a tükörhöz kényszerítették a performert.<sup>30</sup> Figyelemre méltó, hogy a jelképes önkasztráció a képsoron nem jelenik meg. A jelenlévők közreműködésében zajló és általuk fényképezett átváltozás nemcsak sérülésmentesnek és reflektáltnak mutatkozik, hanem a fallosz a szó szoros

26 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

27 Publikálva: SZILÁGYI 2007 (ld. 25. j.). 322–326.

28 A kétezres évek fotóelméletének figyelemre méltó hozadéka, hogy a fotografikus indexet nemcsak a múlt nyomaként határozhatjuk meg. Ha a kamera látószögében kibontakozó szituációra irányítjuk a figyelmünk, akkor a keletkező kép temporalitása is megváltozik. A kamera rámutatásától (index) motivált, csak a kamera jelenlétében megtörténő szituáció fényképe nem az „ez volt” múlt idejével írható le, sokkal inkább egy a jövő felé nyitott folyamatban levés as-

pektusának érzetét kelti. A fotografikus pillanat nem a múlt része (onnan kiemelve), hanem kimondottan egy, a kamera katalizálta, performálta „pillanat”. Vö. David GREEN–Joanna LOWRY: From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality. In: *Where is the Photograph?* Ed. by David GREEN. Brighton, Photoforum/Photoworks, 2003. 47–60.

29 HAJAS 1977 (ld. 18. j.) 69.

30 A performansz leírása Hámos Gusztáv szóbeli közlése alapján.

értelmében kikerül a képből, még inkább meg sem jelenik benne. A metamorfózis konvencionális határvonala nem jelenik meg vizuálisan és ezzel a nemek közti átjárás valóban egy gender-bender jelenésként őrződött meg: a külsődleges jegyek, legyenek azok testi adottságok vagy kiegészítők (hosszú haj, nyakpánt), áthajlanak egyik képről a másikra, a férfi imázsról a nőire. A képi produkció alapján a feminin princípium nem a falosz hiányában (és vágyában) értelmeződik. Sőt, a feminin princípium pozitívba fordításával teljesedik ki a sorozat, hiszen afelé haladva zajlik a folyamat, és készül el a „mű”. Ugyanakkor egyes feminin jegyek és kiegészítők már a maskulin figurán is jelen voltak. Sejthető, hogy az átváltozás játéka karikírozásában sem kontúrozza, mint inkább összezavarja a nemi tulajdonságok leosztásának rendszerét.

E performatív, mert a tárgyát foglalkoztató kamerahasználatban és a környezetének magát kitevő fotográfusi eljárásban keletkező munkák részleges elősorolását Hámos interdiszciplináris határjárásának, a szakirodalomban kevésbé ismert szociológiai sorozatának bemutatásához vezettem fel. A performatív kamerahasználatban keletkező képek a *teatralitás* régre nyúló, a szemlélőjét megszólító, aktivizálva a műbe vonó esztétikai keretrendszerébe is illeszthetők, illetve a teatralitás szempontrendszerébe is értelmezhetők. A hagyományos teátrális előadásmódnak a hetvenes évekbeli felújítása, vagyis a kamerahasználattal történő továbbgondolása és a fotográfusnak a környezetébe hatolása (és annak hatása alá kerülése) a mediális átjárások felé is kinyitotta a teret: a mediális és interdiszciplináris érintkezések zónájában új formák keletkezhetnek.

Haraszti Miklós 1973-as perének nyilvános tárgyalásán Hámos már jelenlétével is exponálta magát az állambiztonsági szervek figyelő tekintetében. Ezt követően a hatósági felügyelet a munkalehetőségek szűkítésében is megnyilvánult, amely hozzájárult Hámos határjárásának radikalizálódásához, 1979-es disszidálásához. A szociológiai kutatásokban (Csákó Mihály ipari tanulók közti szociometriai kutatása és Csalog Zsolt falukutatása) kérdezőbiztosként és fotográfusként vállalt munkája (1974–1975) azonban nemcsak kereseti lehetőségként és a munkakerülés ódiáját elkerülendő volt jó megoldás, hanem alkotói pályáján is gyümölcsözőnek bizonyult. Hámos a szociológusok

kutatásait segítő munkába tulajdonképpen már egy kész, konceptuálisan feszes képanalitikai elgondolással lépett be. Következésképp, mintegy egymásnak feszült – a szó pozitív értelmében, mert jó energiák kisülését indukálta – a fotográfus racionális „tudománya” és a szociológiai adatgyűjtések módszertana. A szociológusok körében végzett fotográfusi munka eredménye is, hogy az 1976-os *Expozíció* kiállításon Hámos *A szociofotó kritikája* átfogó cím alatt állította ki képeit, amelyek a szociofotó kiterjesztése és továbbgondolása értelmében kritikák, nem pedig valamiféle ellenvetés jegyében. 1976-ban, még az *Expozíció* kiállítás előtt a *Mozgó Világ* hasábjain Csalog Zsolt közölt interjút Hámossal, amelyben a „művész”-szerep is kibeszélésre került. Nem akarok „művész” lenni, így Hámos, Csalog pedig az „ön-elhatárolás” gesztusát értelmezi is: „nem gondoltam volna, még nem tűnt fel, hogy ilyen negatív jelentése is van már annak az életforma és külalaki stílus meghatározta figurának, akit közönségesen »művésznek« nevezünk. Mert persze csak így érthetem, amit mondasz: ez a mindennapi szinten megjelenő modell téged taszít. Ez nem érdektelen jelenség, bár kevésbé érinti azt a lényegesebb kérdést, [...] hogy te mit akarsz a képeiddel.” „Objektívebben és dimenzionáltabban látni és láttatni, mint ahogy »művész« szinten szokás.”<sup>31</sup> Hámos kifejti, hogy szociológiailag hiteles képhez legalább három dimenzióban kellene az alanyt kockánként kísérni, a mezőket spektrumukban feltárni, hogy a koordináták metszetében értelme legyen a látott egyszeri képnek. „Valóban üdít ez a némileg szokatlan jelenés: egy koncepció – mondja Csalog. – Ami viszont nekem, mint fogyasztónak a képeiden végül is tetszik, az mégsem a gondolati keret, talán soha nem az. Hanem a munkádnak egy különös »mellékterméke«: a szépség. Hogy van ez? Gyönyörködöm a képeid szépségében, miközben te, a makacs racionalista, tudós ambíciójú valóságkutató, talán még rühelled is a szépségüket.” „Talán azért éppenséggel nem rühellem, de képtelenségnek tartom, hogy direkt módon a szépségre utazzak.” Az ipari tanulók között végzett szociometriai felmérés fotográfusi feladatkörében azonban a fotográfus nem kockánként kíséri az „alanyokat”. Hámos az erjesztő performatív kamerahasználatból lépett a tanulók közé: mindegyikük saját maga választotta meg (az iskola falain és a tárgyi készlet határain belül) a helyszínt, a háttérrel, a kellékeket.<sup>32</sup> A kamera előtti megjelenésükhöz át kellett hogy

31 CSALOG ZSOLT: Bemutatás. *Mozgó Világ*, 1976. 5. sz. 91.

32 Csákó Mihály visszaemlékezése alapján az ipari tanulók között végzett szociometria kutatás adatfelvétele 1972–1974 között zajlott. Há-

mos fotográfusként 1974-ben kapcsolódott be az adatgyűjtésbe és készítette a Lehlänge munkacímén archivált fényképeket.





2. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Vasipari tanulófiú fémlemez előtt), 1974  
6×6-os negatív, hasselblad scan  
H. G. tulajdona



3. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Géplakatos ipari tanulófiú satuba fogott munkadarabbal), 1974  
6×6-os negatív, hasselblad scan  
H. G. tulajdona



4. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Asztalosipari tanulófiú sapkában, szerszámos szekrényben ül), 1974  
6×6-os negatív, hasselblad scan  
H. G. tulajdona



5. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Vendéglátóipari tanuló fiú mesternőjével), 1974  
6×6-os negatív, hasselblad scan  
H. G. tulajdona



6. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Cukrárszipari tanuló lány), 1974  
6×6-os negatív, hasselblad scan  
H. G. tulajdona



7. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Szakács tanulófiú csirkével), 1974  
6×6-os negatív, hasselblad scan  
H. G. tulajdona



8. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Vendéglátóipari tanulófiú öltözőben), 1974  
6×6-os negatív, hasselblad scan  
H. G. tulajdona



9. **Hámos Gusztáv:** „Lehrlinge” (Szövőipari tanulófiú szövőgéppel), 1974  
6×6-os negatív, hasselblad scan  
H. G. tulajdona

gondolják és pozícionálják magukat. A képeket nézve nem kimódolt portrékat látunk: a bűjöska és a megmutakozás nem is könnyű játékának, az elkülönülés és a hasonulás csúszkálásának „mozgalmas” regisztere is megragadja a figyelmünket. Az adatgyűjtő részvétele nem titkolt, és ezzel a tudományos módszertanok változása, az adatgyűjtő jelenlétének hatása, az adatközlés folyamatának kétirányúsága is problematizálódik. Mindazonáltal olyan adatokban gazdag képek készültek, amelyek többszintű vizuális forrásai a hetvenes évek közepén ipari iskolába járók viselkedési mintáinak: önmegvalósító és kívánni vágyó pillanatok, szolidaritási és hasonulási helyzetek keletkeztek, klisék és elhaljózó részletek fényképes tárháza jött létre a fotográfus közreműködésével és a rögzítő kamera erjesztő/gerjesztő jelenlétében. (2-9. kép)

Hámos fiatalkori praxisában az „új fotó” egyszersmind a fotografikus képalkotás „tudományos”, vagyis módszerében meghatározott, egzakt programmal folytatott művelését is jelentette. Ehhez a humán- és társadalomtudományokkal (pszichológia és szociológia) szövődő közös feladatok is a megvalósítás terepét kínálták, illetve a diszciplinált módszertanok analógia-ként szolgáltak az „új fotó” tudományos presztízsének emeléséhez. Ennek az ambíciónak mintegy melegágya volt, hogy az egyéni életutak kiteljesedésében a professzionalizálódás gátjaként működő állami kontroll (politikai és gazdasági értelemben is) egyben a diszciplináris átjárásokban edzett alkotói látásmódok gerjesztőjévé is vált, akaratlanul. Az amatőr profi, a járatlan utakon magát feltaláló határátlépő alternatívája felmagasztosult a konvencionális, intézményes művész-képpel szemben. A bricoleur – ahogy a pszichológia több irányzatából építkező, a mélylélektan mellett a művészeti alkotásokra különösen fogékony, azok pszichológiai regiszterét kibontó gyermekpszicholó-

gus Mérei Ferenc is nevezete magát<sup>33</sup> – a szabadág kis köreinek feltalálója.

## Montázs a világ<sup>34</sup>

Az 1976-ban megrendezett *Expozíció* kiállítás mind a kurátori koncepció által, mind az akkori művészeti események egymást követő fejleményében összefonódott egy, az alternatív alkotókörök problémakeresését tematizáló kérdéssel, a montázs-eljárás hazai hagyományának jelenségvilágával.<sup>35</sup> A kiállítás és a kapcsolódó katalógus statementje értelmében a fotografikus képalkotás új, kreatív művelői a két háború közötti avantgárd harmadik hullámának montőrjeiben lelhetik meg felmenőiket.<sup>36</sup> Így az avantgárd fogalmi keretébe illeszkedő folytonosság mutatható ki a progresszív szemléletű alkotók között, láthatóvá téve ezáltal a jelenben is létező (neo) avantgárd alkotói gyakorlatokat, mely folytonosság ráadásul a konkrét életutakon keresztül empirikus valóságként létezik. „New York valóban egy másik világ, de hát tudod, hogy idejött a Dada, ami viszont nem egy másik világ neked, sőt magad is régi kipróbált dadaista vagy, ha nem köhögysz” – írja Bálint István már New York-i emigrációból apjának.<sup>37</sup> Ismeretes, hogy a Vajda Lajos hagyatékát őrző „Rottenbiller utca” (Bálint Endre, Vajda Júlia és Jakovits József köre), a pszichológus Mérei Ferenc köré csoportosuló Törzs<sup>38</sup> („szellemi szeszcsempészek” oppozíciója, köztük Bálint Endre), Mérei tanítványainak köre (köztük Forgács Péter), a Dohány utcai lakásszínház 1976-ig (Halász Péter, Bálint István, Koós Anna, Buchmüller Éva) és az 1975-től induló, a kreativitás és az interdiszciplinaritás jelenségeit konceptualizáló és a gyakorlatba átültető – Erdély Miklós és Maurer Dóra vezette – Kreativitási gyakor-

33 *Mérei Élet-Mű*, Szerk. Borgos Anna–Erős Ferenc–LITVÁN György. Budapest, Új Mandátum, 2006.

34 „Montázs a világ, kollázs a halál! Igyunk rája! Valóban, montázs ma minden. Földrajzi, néprajzi folyóiratok, divatlapok, tudományokat népszerűsítő képes zsurnálok, rádiók és egész háztömböket természetként szétválasztó televíziók: összevissza halmoznak bikini-t, diplomákat, nasszétáncos vagy vitustáncos (egyremegy) halakat, fénytant, Einstein-hulladékot, afrikai, ázsiai selejt-isteneket, sextet, horroret, a lélektan mumusait vagy amit nem akartok. Persze kétélű vesszőparipa ez (Dada! Dada!...): egyik éle – rongyszedés és zsidóvá-sár, másik éle – a világ millió grimaszú kameleon-arcának legértékesebb, legtermékenyítőbb, tudományos és művészeti felismerése és okosan mámorító nyilvántartása.” – SZENTKUTHY Miklós: Levél Vajda Lajosnak Orpheus diáriumából. *Művészet*, 1980. 1. sz. 5.

35 Az Erdély Miklós rendezte 1975-ös *Montázs* kiállítás (FMK, Budapest)

az *Expozíció* kiállítás előzményének tekinthető.

36 Kassák hazatérése után, 1926-tól alakuló progresszív művészeti fejlemények: a *Dokumentum* folyóirat megjelentetése, majd a Munka-kör megszervezése, amelyhez Csók István és Vaszarj János tanítványok is csatlakoztak, köztük Vajda Lajossal.

37 BÁLINT Endre: *Életrajzi törmelékek*. Szerk. ROMÁN József. Budapest, Magvető, 1984. 130–131. A kezdetekkor Kassák Ház Stúdió, majd a betiltás éveiben, 1972-től kivándorlásukig Dohány utcai szobaszínház néven ismert együttes legszűkebb köre 1976 elején két menetben hagyta el az országot. Halász Péter, Koós Anna, lányuk, Halász Judit Ráhel (Galus), Breznay Péter, Bálint István, felesége, Kollár Marianne, lányuk, Bálint Eszter, és Buchmüller Éva lányával, Major Borbálával és Major Rebekával. Közös színházi életük New Yorkban folytatódott, Squat Theatre néven (1977–1985).

38 ROMÁN József: Bálint Endre és az „opozíció”. Budapest, Ceu Press, 2004.

latok energiaközpontokként összefűződő kapcsolati hálójában áramoltak az ismeretek. E művészet-, illetve tudásszociológiai háttér az, amelynek ismeretében a montázs eljárás hagyományának átgondolásában talán új szempontok, illetve fogalmi keretek vezethetők be.

Körner Éva elbeszélése<sup>39</sup> szerint a magyar avantgárd harmadik hullámának fotómontázstermésében egy korszak ölt alakot. Magyarországon a két világháború közti évek kultúrpolitikai meghatározottságában a szovjet forradalmi művészek praxisában kidolgozott forradalmi film értelemszerűen nem készülhetett, ám az avantgárd képzőművészek fotómontázsaikkal éppen e kulesovi–eisensteini filmnyelvet közvetítik, és ezzel új közönséget toboroznak és szólítanak meg. Mindenekelőtt a legszembetűnőbb, hogy a fénykép(töredék) montázsalkatrésszé válik. Az ekkor készült fotómontázsok formaszisztémája – ismételt motívumok különféle képi relációkban, kontrasztos elemek ritmusa, perceptuálisan sokkoló vágás – a szovjet film példájához igazodik, és a szovjet minta a fotómontázsok szegmenseinek tematikájában, sőt, a „rajzmontázsok” áttűnési motívumvilágában, összességében a montázs eljárással, de különféle technikával készült képek szimbólumkészletében is megmutatkozik (például a tömegkép, a tányér és a kéz mint ismételt szimbólumok). Ugyanakkor a magyar avantgárd alkotók gondolatvilágán átszűrődve a forradalmi filmnyelvet közvetítő montázs eljárásban megjelenik egy lírai hang, mondja Körner, amit annak tulajdonít, hogy a montázsos szerkesztési elvet nemcsak fotómontázsok létrehozásában, hanem rajz-, illetve akvarelltechnikával készült képeknél is alkalmazzák, például Vajda Lajos és Trauner Sándor. Összességében a magyar avantgárd montőrök egy, a hivatalos kultúrpolitika tekintetében tűrhetetlen, forradalmi filmnyelv elsajátításával identifikálják magukat és lázadva tüntetnek a montázsszerkezetű képeikkel.

De hol itt a folytonosság? A két háború közti és a hetvenes években dolgozó, progresszív alkotók között a montázs eljárás alkalmazása folytonosságot teremt, de az összekötő szál természetesen nem a szimbólumok átvételében keresendő, és nem is a forradalmi filmnyelv formaszisztémájának követésében. Nem mintha Eisenstein forradalmi filmművészetének lejárhatna a szava-

tossága, de a hetvenes években formálódó montázsszeljárás szubverzív potenciálja mintha más irányba hatna; más élményekből, illetve más regiszterben fogant felismerésekből táplálkozna. A montázs eljárás eisensteini módszertanából nem az aktuális forradalmi tartalom, sokkal inkább a nézői befogadás élményét dinamizáló képszerkesztés, az affektusok előállításának rendezői praxisa érdekes. Eisensteinnek a montázsszerkesztés módszertanát részletező teoretikusi munkássága érdemel figyelmet, azon belül is a pszichológiai értelemben vett, vagyis az *érzelmi dinamizmus* kiváltásának alkotói ambíciója (vágya), és ehhez a képszerkesztés tagolásával és a tagolt elemek összefüggéseinek elemzésével kidolgozott, egzakt módon leírt eszköztára. A montázs eljárást kimunkáló rendezői praxisába és teoretikusi munkásságába Eisenstein pszichoanalitikai ismereteit is kanalizálta. Ez pedig, a magyar montázshagyomány történetének újabb szempontokkal történő gazdagításában különösen érdekes lehet.<sup>40</sup> „A művészi ízlés fenntartásának egyetlen módja az, ha mind a művészekben, mind a közönségben elültetjük a szabálytalanság fontosságának gondolatát. A szabálytalanság minden művészet alapja.”<sup>41</sup>

Hámos Gusztáv *Felezés* címmel ismert képeit nézem. (10. kép) Ezeket az urbánus kószálások közben, az áloműzésre és a mindennapi csodákra fogékony szürrealisták számára oly ígéretes, Walter Benjamin által is üzött *flânerie*-k során rögzített „természetes montázsokat”. Hámos elbeszélésében e fényképek elkészítését egy empirikus, mindennapi élményben fogant felismerés motiválta, amely felismerés ugyanakkor a konkrét jelenségvilág dokumentarista képbefordításával művelt fényképezés jelentős, mert jelentésszerű képalkotó lehetőségein gondolkodó folyamatba ágyazódik. A várost behálózó villamosjáratokon, a szerelvények ablak melletti ülésén utazva Hámost a kint és a bent élményének szimultaneitása ragadta el, amely összekapcsolódott azon töprengésével, hogy jelentés csak két elem egymásmellettségéből, két tagolt elem kapcsolatából keletkezhet.<sup>42</sup> Egy empirikus élményből keletkező tudatállapot emléke és egy, a jelelmélet tárgykörébe tartozó gondolat összefűződésének képi eredménye, fotográfikus kidolgozása a *Felezés* sorozat. Hámos egzakt prog-

39 KÖRNER ÉVA: A fotómontázs, mint a magyar avantgárd harmadik hullámának reprezentatív műfaja. In: *Expozíció. Fotó / látás*. Kat. Hatvány Lajos Múzeum, Hatvan. 1976. október 24. – 1977. január 31.

40 Eisenstein alkotó életének nagy részében a pszichoanalízis követője és kritikusa volt, rendezéseiben felhasználta a pszichoanalitikai ismereteit, írja Etkind. ALEKSZANDR ETKIND: *A lehetetlen Érosa. A psi-*

*choanalízis története Oroszországban*. Budapest, Európa, 1999. 573.

41 Szergej Mihajlovics EISENSTEIN: A filmforma dialektikus megközelítése. In: *Eisenstein. Válogatott tanulmányok*. Szerk. BÁRDOS JUDIT. Budapest, Áron, 1998. 121.

42 Hámos jövőre irányuló elképzeléseiben ekkor, 1974-ben, a filozófia és a matematika szak is megjelent.



10. **Hámos Gusztáv:** *A város egyik fele*, 1976  
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, pigmentnyomat,  
satin papír, 1/3, 46×64 cm)  
H. G. tulajdona



11. **Hámos Gusztáv:** *A másik fele viszont*, 1976  
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, Pigmentnyomat,  
satin papír, 1/3, 46×64 cm)  
H. G. tulajdona

ramot dolgozott ki az egyes fényképek elkészítéséhez. „Egy egyenes vonal fut át a fekete-fehér fotók kellős közepén, mely a képeket pontosan elfelezi. A vonal lehet egy lépcsőkorlát, egy járdaszegély, egy vágány, etc. A vonal, amely a képet kettévágja, egymástól eltérő vizuális minőséget választ el, illetve köt össze. A fotókon két különböző tulajdonság kerül egymással szembe. A képek e kvalitások találkozását dokumentálják. A találkozás egy *montázs szimuláció*” – foglalja össze hajdani fényképezői programját Hámos.<sup>43</sup> (11. kép)

Az elkészült képek befogadásában a fényképeket pontosan felező vonal grafikussága egy irritáló effektust eredményez: lüktető, a diszsonancia és a harmónia között ingázó érzet keletkezik a szemlélőben. A nyíló perspektivikus hatást, a képi tér illuzionizmusát a vonal újra és újra kioltja, a szemlélő tekintetét visszarántja a fénykép artefactum értelemben vett művi regiszterébe. Ezáltal maga a *konikus projekción* alapuló fotografikus leképezés *geometriája*, a látványelemek arányait megőrizve, azokat a síkon egymás mellé sorolva megjelenítő fotografikus leképezés „*nyelvezete*” válik szembetűnővé. E fényképek ugyan dokumentarista hűséggel őrzik az 1976-os budapesti utcaképek etnográfiai adatait, de közben a fotografikus képek transzparenciája szertefoszlik, a fotografikus leképezés működése, a *homologikus megfelelés* trükkje, az elemek arányait megőrző, azokat síkba fordításukkal egymás mellé soroló leképezés válik szemléletessé. (12. kép) E fényképek a jelenségvilágot

konkrétságában őrző dokumentumok, egyszersmind a fotografikus kép médiumának láttatói. Ezenfelül azonban, ha fókuszunk ide-oda mozgatva a fényképet tagoló, grafikus elemként működő vonal melletti térfelekre figyelünk, és azokat két egymás melletti felvétellként nézzük, akkor az egymás közti játéukban a mozdulat többlete keletkezik. A közeli és a távoli felvételek kontrasztos minőségének egymás mellettségében és szimultán érzékelésében a közeledés és a távolodás mozgásos érzeménnyé áll elő. Az egyenes és az ívelt formák, a vertikális és a horizontális vonalak, a diagonálisok egymás felé irányulása vagy épp elhajlása, a statikus tárgyak élessége és a bemozduló alakok, járművek kontúrjainak oldottsága, összességében e kontrasztos minőségek megjelenítése ritmizálja a fotografikus látványt, és ezzel a mozgás élményét éljük át. „Az én véleményem szerint a montázs az önálló felvételek konfliktusából jön létre – akár egymással ellentétes felvételek is alkothatják: ez a „drámai” elv.”<sup>44</sup>

Ezt a drámai elvet azonban Hámos nem két kép egymást követő sorolásában, hanem egy statikus felvételen belül alkalmazza. A kamera pozicionálásával a létrejött felvételeken egy kockában, szimultán, és nem egymást követve feszülnek egymásnak az ellentétes képek. A montázst egy felvételen belül „szimulálja”, a kontrasztos minőségek ütköztetésének feszültségét dokumentálja. A drasztikusan különböző minőségek együttes hatása irritáló, mert valójában a tudat számá-

43 Hámos Gusztávval készült, publikálatlan interjúból.

44 EISENSTEIN 1998 (ld. 40. j.) 115–131.



12. **Hámos Gusztáv:** *Találkoznak*, 1976  
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, pigmentnyomat,  
satin papír, 1/3, 46×64 cm)  
H. G. tulajdona



13. **Hámos Gusztáv:** *Kies és kietlen*, 1976  
fekete-fehér 24×36 mm-es orwo negatív (2010, pigmentnyomat,  
satin papír, 1/3, 46×64 cm)  
H. G. tulajdona

ra szimultán nem befogadhatók (ellenben a tudatalat-  
tiban tagolatlanságukban fejtik ki feszültség generáló  
hatásukat): feszültség keletkezik. Hallucinatív hatású  
képi terek, amelyben hol egymást kioltva nyugvópontra  
jutnak a végletek, hol zaklatóak. A *Felezés* mérnöki pon-  
tosságú fényképein az érzemények káprázata, az egy  
képbe szerkesztett kontrasztos minőségű jelenségvilág  
fotografikus rögzítésében a tudatműködés dinamikája  
működik, és ezzel a gondolat elvont terét nyitja ki a be-  
fogadó irányába. A *Felezés* képei az emlékezés allegorikus  
folyamatát is láttató fotófilmek között *Ella* városának  
képeiként tűnnek fel. „Az Ella nevű város két részből  
tevődik össze. [...] A város egyik fele állandó, szolid és  
megbízható, a másik fele viszont folyton változó és pro-  
vizórikus. Az univerzumból Ella lakói azt tartják, hogy  
egy vonal mentén keletkezett, és nem egy ponton ős-  
robbanás következtében. Ez a vonal a város területét  
pontosan elfelezi. Egyesek ezt a vonalat határvonalnak  
látják, ami a város két felét egymástól elválasztja, míg  
mások egy összekötő vonalat vélnek felismerni benne.  
Elég az hozzá, hogy Ellát egy vonal határozza meg, ami  
a városon keresztül húzódik. [...] Ha Ella város lakói a  
párhuzamosan futó vonalakat meghosszabbítanák,  
talán valahol a horizonton túl találkozhatnának egy-  
mással, anélkül hogy vezetőik ellenőrizhetnék őket.  
Ha ezek a vonalak viszont a végtelenben találkoznak,  
akkor mindenképp meg kellene tudniuk, hogy az a bi-

zonyos végtelen még a városukon belül van, vagy már  
a városhatáron kívül esik-e.”<sup>45</sup> (13. kép)

Hámos 1976-ban készített *montázs szimulációi* szink-  
ronban vannak az ez időben a kommunikációkutatá-  
sokat is foglalkoztató montázskérdés aktualitásával.  
Az 1974-től zajló montázsvita, amely a montázs fogal-  
mának szociográfiáját kívánta körüljárni, 1977-ben je-  
lent meg kötetbe szerkesztve.<sup>46</sup> A multidiszciplináris  
kutatásban sokak közt Bálint Endre, Erdély Miklós  
és Mérei Ferenc is megszólalt. Mérei egyértelműen  
mélylélektani kontextusban vizsgálja a montázs jelen-  
ségét: egyfelől a tudatműködés reprezentációs funk-  
ciójaként, másfelől a művészek tudatosan használt  
reprezentáló eszközöként beszél róla. „Létezik a va-  
lóságnak egy olyan tartománya – a tudatos kontroll  
nélkül, legfeljebb laza kontrollal folyó képzetáramlás  
–, amelyben a történések a montázs elvét követik.  
Ilyen az álmoknak, az elengedett fantáziának, az éber  
álmoknak a képalkotása. Mindezekben a képszövege-  
tésekben a retinán mint fényképező-felületen fölvet-  
t képekkel végzünk műveleteket. A felbukkanó képeket  
vágjuk, az így kapott elemek közül egyet-egyet át-  
tolunk egy másik képre, a különféle képekből vágott  
egységeket egybedolgozzuk, egymásra ragasztjuk,  
sűrítjük. [...] Minden művészet sűrít. De a montázs a  
sűrítésnek azt a sajátos változatát képviseli, amely-  
ben kész egységekből kiemelt valós elemeket sűrítünk

45 HÁMOS–PRATSCHKE 2014 (ld. 2. j.) 6–17.

46 *Montázs*. Szerk. HORÁNYI Özséb. Budapest, Tömegkommunikációs  
Kutatóközpont, 1977.

(mint az álomban és a fantáziában az emlékkép-roncsokat). Így a montázs a fantázia és az álomtörténetek ábrázolásának kitüntetett technikája. [...] az intrapszichikus építkezés modelljét tekintem a montázs elhatároló specifikumának a művészi reprezentálás fogalomkörében. [...] Lacan fonálán haladnék, s feltételezném, hogy a jelentett valamilyen feszültség – vágy, nosztalgia, életérzés, de mindenképpen megragadható belső feszültség.<sup>47</sup> Mérei kutatásaiban külön említést érdemel, hogy míg a hetvenes években a pszichoanalitikai tárgyú írások megjelenését erősen korlátozták (szovjet mintára), addig ő a Freud tanait a szemiotikán keresztül olvasó Jacques Lacan felismeréseit közvetítve mélylélektani, pszichoanalitikai vizsgálódásokat folytat, és ezen eredményeit, a szemiotika (ugyancsak szovjet mintára) támogatott hullámán haladva közzé is teszi.<sup>48</sup>

Mérei mélylélektani kutatásai azonban nemcsak a montázseljárást, hanem a képanalitikai indíttatású kreatív fényképezéshez is támpontul szolgálhatnak. Mérei Ferenc manifestált álomtartalom vizsgálata, a börtönévei alatt az empirikus önfigyelés módszerével végzett álomnyelvi kutatásai, vagyis az álomnyelv tagolását megalkotó munkája, a prizonizáció hatásait ellensúlyozandó, egy önmagának adott feladat megoldásának az eredménye.<sup>49</sup> E munkája szabadulása után is csak legszűkebb, például tanítványai körében volt ismert. Ugyanakkor érdemes a további kutatások mintegy háttérként figyelembe venni, hogy a fotográfus képalkotás „nyelvének” tagolási igénye áthatóan jelen van a kreatív fotóhasználatok művelőinél. Mindenekelőtt figyelemre méltó, hogy mind

Mérei álomnyelvkutatásában, mind a kreatív fotósok praxisában határozott elmozdulás történik a tartalom utáni „bányászástól”, vagy a szimbólumokban való gondolkodástól a kép, Méreinél az „álom köntösének” analízisé felé. A fotográfus kép transzparenciájának felszámolásával szimultán nem egyszerűen a médium problematizálása, hanem a fotográfus képbe fordítás mint nyelvezet tudatosítása és e nyelv elemeinek variabilis művelésében a jelentésalkotás folyamata kerül az érdeklődés fókuszába. Mérei filmszemiotikai írásában Lacan felismeréseit közvetíti. Két lacani felismerést hangsúlyoz és ültet át a filmek ún. szemiotikai elemzésébe, vagyis a filmek lacani fogalomkészlettel művelt mélylélektani értelmezésének módszertanába. Az egyik, hogy az imaginárius is tagolt, tagolható, akárcsak a nyelv. A másik, hogy a jelentő (a kép) és a jelentett viszonya nem állandó, hanem egy, az élménymaradványok színezetében változó lebegő viszony. Az álomnyelvben elkülöníthetők olyan *figurák*, vagyis *retorikai áttételek (alakzatok)*, amelyeket a képalkotás folyamatában a művészek, írja Mérei, tudatosan használnak: ilyen az *elliptikus kihagyás*, például az álomtér élményét megidéző néptelen terek képe, a *sűrités*, vagyis a különböző képek egymást fedő alkalmazása, és a díszítő funkciójú *dúsítás*, amikor idegen elem kerül az asszociációs láncba.<sup>50</sup> A pszichológus és a kreatív fotós figyelmét is, jelen gondolatmenetben konkrétan Hámosét, nem a képek mélyén lévő ún. tartalom, hanem a (fotográfus) közvetítés ugyancsak determinált nyelve és annak tagolása, a közösségi és társkapcsolati vonatkozásokban is szignifikáns „köntös” és azok alakzatai kötötték le.

47 Mérei Ferenc hozzászólásából a montázkérdéshez. In: *Montázs 1977* (ld. 45. j.). 82–84.

48 Megjegyzésre érdemes, hogy a kelet-európai blokk szemiotikai kutatásai, éppen e tudományterület támogatottságából adódóan, módszertanában és eredményeiben, például a dinamikus paradigmátikus elv kidolgozásában (Zsilka János kutatásai, amelyekből Bódy Gábor filmnyelvi újításai is táplálkoztak) egyértelműen progresszívnek bizonyul. A támogatott szemiotikai kutatások és a túrt, a publikációs felület tekintetében tiltott, mert ideológiailag veszélyesnek bélyegzett pszichoanalitikai kutatások vegyítésére példa továbbá Mérei Ferenc filmszemiotikai elemzése is (1971), amelyben Lacan felismeréseinek közvetítésével pszichoanalitikai ismeretekkel gazdagítja a filmelemzés módszertanát. Mérei Ferenc: *Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése*. In: Mérei Ferenc: *„...vett füvektől és illatot.” Művészetszociológia*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1995.

49 A *Lélektani napló* vonatkozó fejezeteiben Mérei álmai manifestált anyagának leírásában, tagolásuk kialakításában egymást követő, vagy egyidejű *expoziókról* ír, illetve az álmok regisztrálása, az önálló álomnyelv öt elkülöníthető minőségmozgatójának (*szemléletes* rész,

tartam nélküli, villámszerű *implikált tudás*, tartammal bíró *gondolat, kísérő affektus, tudatélmény*) regisztrálása akkor sikeres, írja, ha azok leírásuk alapján *filmezhető* lennének. Fontos, hogy az álmokat nem izolálva, hanem álmocsoportokként, az álomleírások folyamatában vizsgálja a pszichológus, folyamatban vizsgálva ugyanis összehasonlíthatók és jobban artikulálhatók az álomnyelv tagolható elemei. Mérei börtönévei alatt készített álomstatistikájával bizonyította, hogy az álomban a manifestált anyag, az álom nyelve, a jelentés „köntöse” is determinált, sokat elmond az álmódó társas helyzetének (társkapcsolatainak, interperszonális viszonylatainak) aktuális egyensúlyáról. Mérei aktuális helyzetében a prizonizáció hatásáról, illetve az elmagányosodás átmeneti időszakairól. In: Mérei Ferenc: *Lélektani napló*. Budapest, Osiris, 1998. 192, 200, 202, 222. A *Lélektani napló* élményháttere az a négy és fél év, amelyet „szerzője 1958 októberétől 1963. március végéig, az '56-os forradalom utóvérdharcaiban, a szellemi ellenállásban betöltött szerepe miatt börtönben töltött”. In: LITVÁN György: Mérei Ferenc a börtönvilágban. In: *Mérei Élet-Mű* 2006 (ld. 32. j.). 181.

50 Mérei Ferenc: *Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése*. In: Mérei 1995 (ld. 47. j.). 167–174.

## Áthangolt DADA-lázadás

Ahogy Mérei Ferenc a montázsrelvvel érzékelteti a valóság lelki tartományainak (a laza kontrollal folyó képzetáramlásoknak, az álomnak, az éber álomnak és az elengedett fantáziának) a történetét, úgy Erdély Miklós – mintegy a kölcsönösség jegyében – nem az események, hanem a pszichikum természetét keresi a jó fotómontázsban, az eszközeit tekintve e szerény, csupán *ollót és némi kulimászt* igénylő képkalkító technikában. Erdély ezt Bálint Endre fotómontázsai kapcsán fogalmazza meg, amelyeket, mint írja, a könnyedség, az elaszticitás és a rémület gyorsasága jellemez.<sup>51</sup> Hogy Erdély és Bálint fotómontázs-értelmezésben és -művelésében a mélylélektani aspektus, a hetvenes években az ideológiailag még mindig veszélyes irányzat bélyegét viselő pszichoanalízis mennyire meghatározó, azt nemcsak Mérei és Erdély, valamint Mérei és Bálint gondolatainak kölcsönhatása, a képkalkítás/képanalitika és a pszichológiai kutatások reverzibilitása, hanem Erdély egy *utalása* is felfedi. Erdély az európai viszonylatban egyedül álló hazai fotómontázs-hagyomány közvetlen előképének egyedül Max Ernst acélmetszet montázsait tekinti (1977). A montázs eljárás hazai művelésének szempontjából érdektelenek számára például Robert Rauschenberg filmhíradónak ható vásznai,<sup>52</sup> ellenben Max Ernst formaszisztémájukban, a kollázsok létrehozásának processzusában a magyar fotómontázsokhoz nem hasonlítható kollázsai mégis az egyedüli előképnek számítanak kinyilatkoztatása szerint.<sup>53</sup> Mi-re utalhat Erdély?

Max Ernst<sup>54</sup> távolságtartással figyelte a berlini montőröket, aminek oka leginkább a berlini fotómontázs művelőinek a didaxisba hajló politikai célkitűzéseiben keresendő: annyira német, mondja róluk Ernst, se pisilni, se kakálni nem tudnak ideológia nélkül.<sup>55</sup> Ernst

mint a háború előtt a bonni egyetemen pszichiátriát is hallgató, a freudi pszichoanalízis mellett a pszichiátriái kezeltek „kreatív” munkáival is megismerkedő alkotó az első világháború traumatikus élménye után újra a pszichoanalízishez fordult. Kollázsai esztétikájának modellje a pszichoanalízis freudi topológiája, a feszültségben megragadható és a nyelv kerülőútján megközelíthető tudatalatti működése. Ernst kollázképeiben alakot öltő dada lázadásában modellként funkcionált Freudnak az ödipális komplexust megfogalmazó koncepciója.<sup>56</sup> A lövészárk-háború nyomában a gránátsokktól szenvedő katonák számának megnövekedésével a pszichiátriai hisztériakutatások újabb fázisba érkeztek. A férfi hisztéria nozológiai meghatározása, kezelése, illetve létezésének egyáltalán lehetséges volta, és ezzel kétségbevonása is tematizálta a neurológiai-pszichiátriai kutatásokat. A betegség kétségbevonása, a tünetektől szenvedők szimulánsnak bélyegzése egyben a frontvonalban való helytállás kikényszerítésének eszközeként is működött. Ernst nemcsak az ödipális komplexustól motiváltak, hanem a hisztériás tüneteket produkáló férfinak (és nőnek) a perspektíváját is adaptálta alkotófolyamatába. Nem viktimalizálja magát (és nyomában az André Breton köré csoportosuló szürrealisták sem teszik ezt), hanem a betegség szimulációs „technikáinak” adaptálásával alkotói stratégiát alakít ki. A személyiség alakváltozatainak kaleidoszkópszerű variabilitása, az identitás szóródása a mindenkori autoritástól eredő kategóriarendszerek összezavarásának a stratégiája; a betegség–egészség, a realitás–fikció hatalomtól eredő elvágólagos határainak bomlasztása. Ez a személyiség szóródás, az identitás oldott sokféleségének megmutatása és megélése még látványosabb a szürrealista manifesztumot szintén aláíró Claude Cahun teátrális és montázs eljárással készült fotóportréin. Ami a hazai fotómontázs művelése és kutatása szempontrendszerei-

51 Erdély Miklós nyitotta meg Bálint Endre 1977-es fotómontázs kiállítását, és a *Művészet* hasábjain publikálta Bálint fotómontázsait elemző írását. ERDÉLY Miklós: Jó és rossz pásztrok. *Művészet*, 1977/6. 26–27. Újraközölve: ERDÉLY Miklós: *Művészeti írások*. Szerk. PETERNÁK Miklós, Budapest, Képzőművészeti, 1991. 93–98.

52 Különösen figyelemre méltó megjegyzés, tudva, hogy Rauschenberg kollázképei paradigmaticusak voltak az amerikai műkritikában, a kritikai kutatásokat a két háború közti montőrök munkáinak felelevenítésében is inspirálta. Rauschenberg magazin képeket a vászonra szitázó kollázképei amennyire kultúrkritikaként, annyira az önkényes fragmentálás afirmatív megnyilvánulásaként is érthetők.

53 Ernst eleinte különféle anatómiai, pedagógiai, botanikai kiadványok egész oldalas illusztrációit vette képei alapjának, amelyeket egy-egy motívumot meghagyva befestett, vagy beragasztott motívumokkal alakított át. A metszetekkel illusztrált kiadványok széles spektrumából válogatva (természettudományos, technikai, művészet-

történeti), a kiadványokból kivágtott motívumokból komplex ernsti ikonográfiát alakított ki, például a visszatérő madár motívumból mint fallikus szimbólumból (Vogel), és Éva alakváltozatainak (Mária, Vénusz) egymásra vetítéséből.

54 Max Ernst életrajzát a Törzs tagjaival is kapcsolatot tartó Román József írta meg. Az 1978-ban megjelent életrajz elkészítésében teoretikus keretként Román a pszichoanalízis eredményeit használja, az életmű mélylélektani eredőiből elemzi Ernst műveit. Román Freudot nem nevezi meg, a pszichoanalízis még mindig underground létezik. (Az MTA elnökségének nyilatkozata, és a pszichoanalitikus kéziratok visszaadásának félhivatalos indoklása: az anyag jó, de az oroszok megint támadják Freudot.)

55 Dawn ADES: *Photomontage*. London, Thames & Hudson, 1986 (első kiadás: 1976).

56 Samantha KAVKY: Max Ernst's Post-World War I Studies in Hysteria. *The Space Between*, 8. 2012. 1. sz. 37–62.



nek gazdagításában figyelmet érdemel (Erdély utalásán haladva) Ernst kollázsaiban, az az, hogy a pszichoanalízis megfogalmazta lelki mechanizmusokat ő maga tette meg képalkotó esztétikája modelljévé. Nem ő mint alkotó személy analizálandó a pszichoanalízis teoretikus keretében, hanem a képeit tette meg a befogadó által elemzendő tárggyá. Az alkotói kontroll visszavonását hangsúlyozza: a szerző (author, autoritás) nem több mint nézője egy bizonyos program/modell szerint alakuló kép keletkezésének. A kép szemlélőjének szerepe aktívabb kell hogy legyen: a néző a kép szemlélésével a szerző manipulációit is követő analízis szerepébe kerül. Vagyis a vizuális, szemléletes képsorok itt is, mint Mérei manifestált álmotartalom kutatásaiban, vagy Hámos *Felezés* című fényképei esetében egy tagolható és tagolt rendszer megnyilatkozásai, amelyeknek a befogadóra (az álmodóra tett) hatása az elemek variálásának és manipulálásának a megértésével is összefügg.

A hazai fotómontázs praxisában, akárcsak Ernst alkotói elképzelésében, a pszichés működés mélylélektani leírásai ugyancsak modellként szolgálnak, ezek közül leginkább az álomműködés, a freudi álommunka és a képzettársítások automatizmusának, az elengedett fantáziának a képalkotásba adaptálása érdemes továbbgondolásra. Ebben a Mérei által kutatott *álomnyelv* tagolása és az ugyancsak általa megfogalmazott *utalás* lélektana segíthet. A cenzúrázott szociokulturális közegben (mind a két háború között, mind a háború után) az utaláson alapuló ábrázolási technikák, képalkotói módok felfejtése segíthet.

Erdély 1966-tól, majd az 1977-es (fotó)montázs témájú írásaiban a fotómontázst (amelyben a festészet és a fényképezés legizgalmasabb kérdései kavarognak szerinte) az álomméchanizmus szerkesztési elvével és a freudi álommunka-leírással hozza összefüggésbe. Mérei ugyanakkor egy művészetpszichológiai írásában a freudi álommunka ismertetéséhez, megértetéséhez példaként művészek munkáit hozza fel. „Az álom rövidítési módja nem kihagyás, hanem olyan, mint a képek egymásra fényképezése, az áttetszés illúziójával, a transzparenciával. A transzparenciának ez a többértelműsége egyaránt jellemzi Picasso és Chagall, Vajda és Bálint képeit.” „Szinte majdnem azt mondhatnám, szélsőségesen formai szempontok szerint jön létre a montázs – mondja Bálint ugyanakkor a montázs-vita hozzászólójaként –, tehát nincs tudatos eltökéltség,

utólag, legtöbbször csak két-három-négy hónap múlva jövök rá, hogy hogyan működött az a belső apparátus a pszichológiai menetben, és a cím majdnem mindig akkor születik meg. [...] A fotómontáznak az a formája, amit én művelek, nagyon erősen kötődik az úgynevezett szurrealista képzettársításos megformáláshoz.”<sup>57</sup> A formai szempontok érvényre jutásának utat engedő képzettársításos módszerrel készült képei befogadásában, azonban Bálint különbséget tesz *közönség* és a látottakat átélni képes *közösség* között. Az eleven művészet a motívumai utalásos rendszerében közösség-alkító potenciállal, a társas kapcsolatok dinamikájában szignifikáns szereppel bír. Mérei Bálint képeinek (fotómontázsai és festményei között ide-oda vándorló) visszajáró motívumait *élménytöredékeknek* mondja. A motívumok mint élménytöredékek nem jelképek és nem hasonlóságok, hanem konkrét élmények konkrét maradványai. Az élmények érzelmi hangulatát felidéző élménytöredékek minden egyes visszatérésükkel egyre gazdagabbak lesznek, mert minden visszatérésük teljes élményhátterét is hordozzák magukban. Minden újabb előfordulásukban az előző előfordulás feszültsége és nosztalgiaja is jelen van. Jel és jelzett kapcsolata nem közvetlenül leolvasható, nem rögzített (egy lebegő, a tudatalatti működésétől színezett viszony, miként erről Lacan is beszélt): megértésük alapja az élményegység, az alkotó és a néző közös élményvilága. Ez az *utalásos* nyelv érvényesül a szimbolikát nélkülöző gyermeki szemléletben is, folytatja Mérei. A közös élményt felidéző utalásokból szövődő motívumjáték nem Bálint monopóliuma, minden olyan művész, aki el akar szakadni a naturalista ábrázolástól, de mégis élményközelségben kíván maradni, kerüli a szimbolika „teatralitását”, és áttételekkel, vagyis szükségszerűen utalásokkal ábrázol.<sup>58</sup>

A kérdés az, hogy az avantgárd harmadik hulláma és a neoavantgárd alkotók között, vagyis a húszas évek második felétől tevékeny és a hatvanas évektől aktív progresszív alkotók között konszenzuálisan folytonosságot tételező kutatásokba adaptálható-e, és ha igen, hogyan, a mélylélektani szempontrendszer, illetve fogalmi keret. Segíthetnek-e Mérei álomnyelvi kutatásai, művészetpszichológiai és a szemiotika támogatott művelésén keresztül a mélylélektani vizsgálódásokat is felszínen tartó eredményei a háború előtti montőrök munkáinak továbbgondolásában? Hiszen maga

57 *Montázs 1977* (ld. 45. j.) 40–41.

58 Mérei Ferenc levele 1965. szeptember 21-i keltezéssel. MTA BTK Mű-

vészettörténeti Intézet, Adattár, C–1–170 / VI–215–217. Erdély Miklós is a szimbólumok nehézkességének elkerülését preferálja és értékeli Bálint fotómontázsait.

Vajda Lajos is konstruktív-szürrealista tematikaként határozta meg alkotói módszerét, vagyis a konstruktivista, racionális váz mellett a szürreáliák irracionális jelenségvilágába (álom, véletlen, szorongás, vágy, fantázia) is bejáratos énjét ugyanolyan fontosnak tartotta. Ahogy a példának tekintett forradalmi filmművészek közül Eisenstein is.

A szürrealizmus hazai, jobbára a montőrök munkáiban megmutatkozó hatása nem annyira a képalkotó technikák és szimbólumok, sokkal inkább a pszichoanalízis modellteremtő hatása felől érdemes figyelemre. A szürrealizmusban leginkább az elfojtás és a vágy dialektikájának lüktetése, a fantáziákon keresztül a vágyak színrevitelének alkotói programja lehet az, ami mind a két háború közti montőrök, mind a hetvenes évek performatív, erjesztő kamerahasználatában keletkező fotográfusi életművek esetében érdekesen gazdagító hatású lehet. A szürrealizmus pszichoanalitikai komponensein keresztül a hazai pszichoanalízis történetével

is kapcsolódási felületek ígérkeznek. Az underground létező pszichoanalitikai tudás a szemiotika támogatott hullámán keresztül bukkan fel, illetve a mindenkorhi hatalommal szemben az identitásszóródás technikáit érvényesítő, az autoritás összezavarását is eredményező alternatív (és a fotográfikus leképezést használó) alkotói gyakorlatokban jut érvényre. Egy a tiltásban is megőrzött titkos, nagyon is jól beszélt nyelv a performatív kamerahasználat köntösében lép színre.

*Perenyei Monika*

*művészettörténész, tudományos munkatárs*

*Magyar Tudományos Akadémia, Bölcsészettudományi*

*Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet–MTA Pszichiátriai*

*Művészeti Gyűjtemény*

#### TÁRGYSZAVAK

fotóelmélet, montázs, fotómontázs, montázsvita, szemiotika, fotográfia tudománya, fotóesztétika, performansz, szürrealizmus, interdiszciplinaritás, pszichoanalízis, szociometria

#### KEYWORDS

photography theory, montage, photo montage, montage debate, semiotics, photography studies, aesthetics, performance, surrealism, interdisciplinarity, psychoanalysis, sociometrics

## The Secret Language

In my paper I investigate the psychoanalytical sources and traces of the use of creative photography in Hungary in the 1970s. The theoretical framework and concepts of psychoanalysis, in particular semiotic psychoanalysis, have the potential to enrich our understanding of the "photoconceptualism" pursued in Hungary in the 1960s and 1970s, as well as possible links between the forms avantgarde praxis spanning the period from the 1920s to the 1970s. The train of thought followed in the study revisits the exhibition held in the Hungarian town of Hatvan in 1976 (titled *Exposition – Photo/Art*), presents works produced by Gusztáv Hámos in the 1970s, and reorders well-known commentaries dealing with the "creative" use of photography.

The emancipation of photographic aesthetics was a hot topic in the 1970s both in Western Europe and overseas. In the major European centres of art (such as Düsseldorf and Kassel) the debate on the sovereignty of aesthetics in the photographic process revolved around the questions of "science and art" and "documentary or fictional". Across the Atlantic at the same time, passionate and sincere institutional criticism was nurturing increased attention on photography. In the columns of the periodical *October*, art critics sought to escape from painting-based terminology by emphasising the particularities of photography. In formulating this new language of criticism, they relied on structuralist semiotics and on the topological model of psychoanalysis. As one of the logical consequences of their method, Jacques Lacan's psychoanalytical terms were deployed as conceptual frame (*the imaginary, identification and the mirror stage*).

According to Tibor Hajas, photography is unavoidable in art. Due to its democratic and international accessibility, photography is not merely a part of art, but is itself "Art" (1977). In other words, art is unavoidably photographic. Unlike in the visual cultures of New York or Western Europe, in the sociocultural milieu that existed behind the Iron Curtain, new applications of photography served as a means of bringing back reality, and of making alternative realities visible. Hajas's declaration was not only a radical departure from the conventional image of art, but also a reference to the sovereignty of photography. In shaping the autonomy of photography, beside the German and American models, Hungary's home-grown creative use of photography can also be regarded as a distinctive model.

This model, characterised by its amateur independence, can be described in terms of three interconnecting theoretical and pictorial aesthetic topics. Notions of *picture analysis* are characterised by analysis of the relationship between picture and reality, disclosure of the "language" of the photographic image, and the invention of what is known as "performative realism". Research into the Hungarian tradition of *photomontage* shows that montage not only seems to be an historical device of image criticism (the genre of its users' progressive forebears in the

seventies), but also a creative process tinged with psychoanalytical awareness. The third topic is the phenomenon of *interdisciplinarity*, which not only existed as a consciously founded programme, but also came about as a necessity arising out of the absence of a thriving art scene and out of the restrictions imposed by state censorship.

As practised by Gusztáv Hámos, creative photography was a way of producing images in accordance with a precise programme, and it served as the subject of both psychological and social research. State control, which effectively prevented people from following their own path, played a major contribution to the development of the new, interdisciplinary approach. The amateur professional exploring hitherto uncharted territory could reach loftier heights than an institutional artist. The *bricoleur* – as the child psychologist Ferenc Mérei called himself – would become the inventor of tiny circles of freedom. The *montage simulations* created by Hámos from the middle of seventies on were fully in tune with the issues being dealt with by communication researchers at the time. The so-called "montage debate" (the sociology of the concept) that arose in 1974 was formally published in 1977. In it Mérei examines the phenomenon of montage within a psychoanalytical context, describing it as a representational function of how the conscious operates and as a representational device used consciously by artists. Furthermore, the psychologist's research also serves as a basis for the analytical understanding of "new photography". During the years he spent in prison, Ferenc Mérei researched the structure of language of dreams (through his own dreams), although after his release this research was known only within narrow circles. Nevertheless, the desire to analyse the "language" of photography was also present among creative photographers. In Mérei's research into the language of dreams, as in the practice pursued by creative photographers, there was a determined shift away from the content behind the image towards analysis of the "cloak" of pictorial language.

The psychoanalytical awareness that existed underground emerged with the wave supported by semiotics, and became visible in alternative photographic practices that used identity-diffusion techniques against the prevailing authorities (as was the case with their surrealist forebears). The dialectic of suppression and desire, together with the imaginary representation of desires, may prove interesting both with regard to makers of montages in the interwar period and in the photographic *œuvres* generated in the 1970s (in the performative use of the camera).

Monika Perenyi

art historian, research fellow

Hungarian Academy of Sciences, Research Centre for the Humanities, Institute of Art History–Psychiatric Art Collection of the HAS